ANUL XXVII **1982**

STUDIA
UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI

PHILOLOGIA

1

Redacţia: 3400 CLUJ-NAPOCA, str. M. Kogălniceanu, 1 ● Telefon 1 34 50

SUMAR — CONTENTS — SOMMAIRE — INHALT — СОДЕРЖАНИЕ

Recenzii — Books — Livres parus — Buchbesprechungen — — Рецензии

STUDIA UNIV. BABEŞ—BOLYAI, PHILOLOGIA, XXVII, 1, 1982

TERMINOLOGIA POPULARĂ ŞI TERMINOLOGIA ŞTIINŢIFICĂ ÎN IHTIONIMIE

VIOREL PĂLTINEANU

În procesul denominativ, relaţia de interferenţă între realitate şi limbaj, care apare spontan la individul vorbitor, ca urmare a actului reflectării, se realizează prin nume.

Afirmaţia de mult cunoscută, referitoare la faptul că limba este „imperfectă" la nivelul redării unui conţinut reflectat, ne obligă să descoperim *în limbă*, şi nu în afara ei, nu în descrieri exhaustive ale obiectelor reflectate, cea ce se reţine din realitate în limbaj, deoarece nu toate detaliile sînt lexicalizate sau lexicalizabile; ele pot fi utile la formarea noţiunii, ca note ale acesteia, dar nu în limbă, în sens.

„Descifrarea" modului în care realitatea pătrunde în limbă, se poate realiza prin studiul terminologiei populare, care este o dovadă sintetică a felului cum se percepe realitatea. Mai întîi este necesar să delimităm precis ceea ce este popular de ceea ce este artificial sau ştiinţific, chiar dacă în cele mai multe cazuri termenii lansaţi de oamenii de ştiinţă, pentru a circula alături de cei populari, sînt creaţi după toate „canoanele" denominării. Eliminînd tot ce nu e autentic popular, putem stabili un corpus de nume, în care să se găsească, prin analiză, componentele actului denominativ.

Terminologia ştiinţifică a fost construită încă din anul 1758, de Karl Linné, în opera sa *Systema Naturae*, dar au fost necesare aproape două secole pînă să se aplice în toată lumea. Abia în 1904, la cel de-al VI-lea Congres al zoologilor, s-au adoptat *Règles Internationales de la Nomenclature Zoologique*, ca ghid unic pentru toate ţările.

În epoca modernă s-a constatat că există taxonomii precise în societăţi primitive şi analfabete, care exclud posibilitatea unei interferenţe cu legi ale terminologiei ştiinţifice[1]. Linné nu a inventat principiile taxonomice, el nu a făcut decît să sistematizeze principii de denominare populară, existente deja în toate culturile şi limbile vorbite pe glob[2].

Pescarul român a cunoscut cum nu se poate mai bine fiecare peşte, în cele mai mici detalii legate de biologia sa, începînd de la locul unde trăieşte, de la particularităţile fizice, pînă la perioada de pontă şi la migraţii. Această cunoaştere amănunţită i-a permis să diferenţieze exact fiecare specie şi să o denumească intuitiv, în conformitate cu trăsăturile tipice stabilite mult mai tîrziu de oamenii de ştiinţă.

---

[1] Vezi B. Ortiz de Montellano, *¿Una clasificación botánica entre los nahoas?*, în „Estudios de Cultura Náhuatl", 17, 1977, México, p. 28.

[2] P. Kay, *Taxonomy and Semantic Contrast*, în „Language", nr. 47, 1971, p. 67.

După Ullmann[3], terminologia populară, botanică, zoologică etc. nu trebuie să fie considerată ca echivalentă cu terminologia tehnică și științifică. El spune, pe drept cuvînt, că această nomenclatură populară conține o bogăție inestimabilă de metafore fantastice, de etimologii populare și structuri particulare. De acord întru totul cu el, putem adăuga faptul că cealaltă, cea tehnică și științifică, este o creație artificioasă, mentală și rece a unor cercetători care etichetează niște produse, de așa manieră încît să se facă înțeleși cît mai bine. În schimb, atunci cînd omul din popor denominează o nouă realitate, el o reflectă inconștient în limbă, prin trăsăturile ei izbitoare. În ceea ce privește problema structurării acestei terminologii populare, Ullmann consideră că și aici se pot găsi numeroase exemple, cum ar fi în germană *Kraut-Unkraut* și *Blume-Blüte*, care sînt necunoscute în franceză; contrastul între seriile morfo-semantice engleze *strawberry*, *raspberry*, *blackberry*, *whortleberry* etc. nu se întîlnește în franceză[4]. Aceste structuri, ca și altele din alte limbi, arată că numele pot fi analizate structural și din punctul de vedere al statutului lor în limbă, independent de elementul extralingvistic. Cele cîteva cazuri de ihtionime românești create prin derivare regresivă[5] confirmă faptul că și în denominare sistemul limbii își poate spune cuvîntul, neglijînd referentul, deci realitatea extralingvistică. Și numele rezultate în urma fenomenului de etimologie populară arată că denominarea nu e o simplă etichetare a realității, ci este un fapt de limbă care se încadrează ca și celelalte cuvinte în sistem. Comutarea de sufixe fără vreo legătură cu referentul poate fi de asemenea o dovadă a încadrării numelor de pești în sistemul derivațional al limbii române. Coseriu spune că sufixele diminutivale se aplică în strictă concordanță cu micimea referentului[6], dar analiza derivatelor ihtionimice demonstrează că de foarte multe ori aceste sufixe sînt doar o modalitate de a plasa într-un alt cîmp un lexem care — printr-un sem al șirului său semic — poate sugera o anume caracteristică a peștelui. Nu încape îndoială că în majoritatea din cazuri terminologia populară imită o structură extralingvistică, dar e tot atît de adevărat faptul că numele au și un statut independent de extralingvistic. Tot Coseriu[7] spune că terminologiile nu sînt în nici un fel „structurate", ele ar fi niște simple „nomenclaturi" enumerative, care corespund cu delimitările făcute de obiecte. Pentru el terminologia și nomenclatura se referă la limbajul științific. Dar Baldinger[8] nu e de acord cu el și citează alți doi lingviști, Hirschberg și Larochete[9], care argumentează poziția lor opusă afirmației lui Coseriu.

---

[3] Apud Kurt Baldinger, *Teoria semántica*, Madrid, 1970, p. 55.
[4] *Ibidem*, p. 56.
[5] Vezi ihtionime ca *pod, coc, babă*, provenite dintr-o derivare regresivă, fără vreo legătură cu referentul.
[6] Eugenio Coseriu, *Principios de semántica estructural*, Madrid, 1977, p. 194.
[7] Apud K. Baldinger, *op. cit.*, p. 55.
[8] *Ibidem*, p. 55.
[9] *Ibidem*.

Terminologia populară se deosebeşte de cea ştiinţifică şi prin desincronizările dintre numele popular şi descrierea ştiinţifică a referentului. De pildă, în germană, balena e considerată „peşte mare" pentru că se cheamă *Walfisch*, dar ea în realitate e un mamifer, de unde se vede clar că denumirea populară a fost realizată intuitiv, înainte ca biologii să constate că există şi în mări mamifire. Numele a fost acceptat de limbă, s-a încadrat în sistemul lexical, iar cînd ştiinţific s-a constatat că de fapt nu e vorba de un peşte, numele era deja acceptat de limbă, fără să se mai producă vreo modificare. Tot aşa s-a petrecut şi cu atomul, care a fost denominat ca indivizibil, iar cînd s-a constatat că e totuşi divizibil, numele lui nu s-a modificat. Analiza ştiinţifică a realităţii nu are nici o valoare în limbă atunci cînd e vorba de nume populare. Nici *buhaiul de baltă* nu e mamifer, ci reptilă, tot aşa cum *pisica de mare* e un peşte şi nu un mamifer. Corbul e o pasăre, dar şi un peşte, după cum raţă i se mai spune şi unui peşte. Exemple de acest fel ar putea fi date din toate limbile vorbite pe glob, căci pretutindeni actul reflectării în limbă a unor realităţi extralingvistice nu ţine seamă de statutul ştiinţific al referenţilor, ci mai degrabă de asemănările şi deosebirile între obiectele cunoscute şi cele necunoscute.

Printre ihtionimele româneşti au fost atestate cîteva care sînt vizibil nepopulare şi care trebuie eliminate din corpusul de nume populare care ar trebui să stea la baza analizei cîmpului denominativ luat în discuţie în această lucrare. Specia **Ictalurus melas** a fost aclimatizată şi în apele Europei, adusă din America, şi pentru că seamănă cu *somnul*, i s-a spus în română *somn american*, dar fără îndoială că acest nume nu e popular, pentru că poporul nu a putut şti că acesta provine din America. Este eventual un nume răspîndit de pescari sau de biologi. Mai populare par numele *somn pitic* şi *somn mic*, pentru aceeaşi specie. Şi în alte limbi el a primit nume compuse cu semul /MIC/, în comparaţie cu *somnul:* magh. *törpe harcsa*. Mai mult decît asemănarea cu somnul a influenţat în denominarea în alte limbi faptul că are mustăţi foarte mari, de unde, printr-o metaforă, a fost asemănat cu o pisică: rus. *somik koşka*, fr. *silure-chat*, germ. *Katzenfisch*, engl. *american catfish;* ultimul pare un nume artificial. Şi la noi a fost denominat după mustăţile care ies în evidenţă mai mult decît la alţi peşti, spunîndu-i-se *opt mustăţi*, desigur, tot printr-o metaforă care putea fi realizată în popor. În cazul unor specii general cunoscute în mai multe ţări, este greu să se delimiteze ceea ce e metaforă paralelă de ceea ce e calc. În general, e necesar să se studieze în parte provenienţa fiecărei specii înainte de a afirma că numele ei este un calc după modelul unui nume străin sau e o metaforă apărută paralel în mai multe limbi. Dacă specia e cunoscută de multă vreme de vorbitorii unei limbi, e mai uşor de crezut că e vorba de o metaforă, decît atunci cînd specia e nou aclimatizată sau chiar nici nu se întîlneşte pe teritoriul în care se vorbeşte limba respectivă. Iată cîte un exemplu edificator din cele două situaţii semnalate mai sus: a) specia marină **Xiphias gladius Linneus, 1758,** este cunoscută în mai toate mările şi oceanele lumii, fiind cotat unul „dintre cei mai temuţi peşti ai

mărilor și oceanelor de la nord pînă la sud"[10]. Falca de sus îi este prelungită cu o spadă puternică, „adevărată armă de groază"[11]. În română acesta se numește *pește spadă*, iar numele lui din alte limbi se referă tot la „arma" sa cu care și-a dobîndit faima de „spaimă a mărilor": sp. *pez espada*, cat. *peix espasa*, port. *espadarte*, fr. *espadon*, it. *pesce spada*, engl. *Swordfish*, germ. *Schwertfisch*, rus. *meci rîba*, bulg. *meci riba*, magh. *kardoshal;* b) DA atestă numele *ciocan* „un fel de pește, cu capul lărgit în forma ciocanului (**Zygaena malleus**, germ. *Hammerfisch)*". După descrierea pe care o dă DA, e motivat numele de *ciocan*, dar în apele țării noastre nu a fost atestată această specie, de unde se poate deduce că e vorba de un calc după numele german al peștelui, ajuns în sursele de atestări ale DA pe calea limbii culte. Tot de proveniență cultă sînt și ihtionimele create de la numele științific latinesc. Este cazul rom. *percă*, pentru specia **Lucioperca fluviatilis**, de la care DLR dă și cîteva compuse: *percă de rîu* = „biban" și *percă spinoasă* = „specie de pește nedefinită mai îndeaproape". Evident că nici aceste compuse nu sînt populare, de vreme ce numele de la care s-a plecat nu este răspîndit în limba populară. Un alt ihtionim de aceeași factură e rom. *șprot*, pentru specia **Sprattus sprattus phalericus**, nume neatestat de DLR, dar care poate fi și un împrumut din bulg. *sprot*, rus, *sprot*, germ. *Sprotte*, magh. *spratt* sau din fr. *sprot*, *esprot*. Dacă a intrat în română din franceză, este în mod cert un cuvînt nepopular, iar dacă a intrat din oricare dintre celelalte limbi semnalate, înseamnă că poate fi un împrumut dialectal. Ceea ce ne interesează aici nu este de fapt proveniența unui împrumut, ci fenomenul de răspîndire în foarte multe limbi a unui nume de pește care provine — în oricare dintre limbile amintite — din terminologia științifică. Același lucru pare să se fi întîmplat și în cazul ihtionimului *anghilă*, cunoscut în popor sub acest nume, dar care provine evident din numele științific al speciei, **Anguilla anguilla.** Acest lucru pare posibil dacă luăm în seamă faptul că acest pește este „un oaspete rar în apele țării noastre"[11], iar biologia foarte curioasă a speciei, care a suscitat un interes deosebit printre oamenii de știință și printre pescari, a impus, pe lîngă celelalte nume populare într-adevăr, și numele de față. Aspectul de șarpe al peștelui a generat în latină numele *anguilla*, din lat. *anguis* „șarpe", ceea ce a facilitat ca în toate idiomurile neolatine să se prefere cuvintele moștenite: sp. *anguila*, cat. *anguila*, port. *enguia*, fr. *anguille*, it. *anguilla*. Fiind un musafir rar al țării noastre, era de așteptat ca în română să nu se fi menținut un descendent al numelui latinesc.

O altă specie de curînd aclimatizată la noi[12], care nu putea să aibă nume populare printre pescarii români, dacă luăm în seamă perioada relativ scurtă de timp care a trecut de cînd a pătruns în apele noastre, este **Salvelinus fontinalis**, numit în „Atlasul peștilor" *păstrăv fîntînel*, care traduce incorect denumirea științifică latinească. Afirmînd aceasta, ne bazăm pe faptul că peștele este originar din *„bazinul izvoarelor flu-*

---

[10] Th. Bușiță, I. Alexandrescu, *Atlasul peștilor*, București, 1971, p. 119.
[11] *Ibidem*, p. 59.
[12] Din anul 1906, vezi *op. cit.*, p. 65.

vilului Missisippi"[13] și a fost aclimatizat în Europa prin anul 1884, cînd avea deja numele latinesc actual, dat de Mitchell, în 1855. Primind denumirea latinească pe vremea cînd peştele se găsea doar în America, era normal ca *fontinalis* să se traducă prin „izvor", „pîrîu". Ajuns în Europa, fără nume popular, s-a tradus denumirea latinească de către biologi: în franceză i s-a spus *saumon de fontaine*, în engleză *brook trout*, în maghiară *pataki szaibling*, în germană *Amerikanische Bachsaibling*. În aceste limbi denumirea latinească a fost bine tradusă, pe cîtă vreme în română s-a tradus prin „fîntînel", or, normal era să se traducă prin „de izvor, de pîrîu". Asemănarea cu păstrăvul s-a folosit și în cazul altor nume nepopulare în terminologia ihtiologică românească. Așa de pildă a apărut numele compus *păstrăv de mare*, pentru **Salmo trutta labrax**, creat de biologi. Apariția acestui nume i-a complicat puțin în sensul că au fost nevoiți să fixeze un nume compus și păstrăvului propriu-zis, care să se opună prin determinant celui nou creat; așa a apărut perechea *păstrăv de mare / păstrăv de munte*. Primul pește e extrem de rar și foarte puțin cunoscut, ceea ce explică de ce nu putea fi numit astfel de omul din popor. Un argument în plus: pescarul de pe mare nu ar fi avut nici un motiv să mai adauge un determinant, *de mare*, unui pește care îi este la îndemînă, tot așa cum nici pescarul de la munte nu i-ar adăuga vreodată *păstrăvului* un determinant, *de munte*. Păstrăvului din crescătorii i s-a spus *păstrăv cultivat*, evident un nume arificial, ca și cel de *păstrăv semănat*.

Speciile marine, care, în general, sînt mai puțin cunoscute de pescarul român, au generat cele mai multe nume artificiale, fără circulație în limba populară. Specia **Raja clavata** e cunoscută sub numele generic de *vatos*, dar în Atila[14] găsim și atestarea *raiană*, evident formată de la numele latinesc al speciei și, ca urmare, neînregistrată de DLR. „Atlasul peștilor" dă numele *aterină*, pentru specia **Atherina mochon pontica**, și *aterină adevărată*, pentru specia **Atherina hepsetus**; cel de-al doilea e de două ori artificial: o dată pentru că preia numele științific, și a doua oară pentru că determinantul nu spune nimic despre vreo însușire a speciei, prin care să se deosebească de cea dintîi.

O doză de artificialitate conține și numele compuse care au ca al doilea termen un nume propriu de rîu, cum ar fi: *mreană de Olt*, *mreană de Siret*, *cegă de Tisa* etc. Totuși, aceste nume nu trebuie eliminate din corpusul de nume populare, căci unele dintre ele, teoretic vorbind, puteau fi create de popor, acolo unde pescarul domina zona piscicolă situată la confluența unui rîu mai mare cu apele mici din împrejurimi, sau chiar a Dunării cu rîurile care se varsă în acest fluviu. Mereu determinantul — nume propriu se opune unuia format dintr-un apelativ de tipul *de vale*, *de pîrîu*, *de munte* etc. De cele mai multe ori acest determinant se referă nu la locul propriu-zis, ci la mărimea care diferențiază exemplarele de prin pîraie de cele din rîul mare, știut fiind că în văile mai mici cresc pești mai mărunți decît în apele mari, cu nume

---

[13] Sublinierea noastră, V. P.
[14] F. R. Atila, *Peştii și pescuitul*, București, 1916, p. 391.

oficial. Rămîne totuşi o doză de artficial în aceasta, pentru că săteanul care trăieşte lîngă o apă mare nu-i pomeneşte niciodată numele propriu, referindu-se la ea cu apelative din limbajul dialectal, de tipul „baltă“, „vale“ etc.

La gurile Dunării, în Deltă, apare opoziţia *de mare / de Dunăre*, in determinanţii unor nume compuse pentru specii care se pot întîlni in apele salmastre, venite din mare sau din Dunăre.

În metafore de tipul *corb de mare, pisică de mare, undrea de mare*, este mai puţin probabil să fie vorba de creaţii populare autentice decît în nume compuse în care determinantul *de mare* se opune altuia, ca de exemplu: *de Dunăre, de Siret* etc. Dar pentru că există o doză de probabilitate în favoarea autenticităţii caracterului popular al acestor nume, preferăm să nu le eliminăm din inventarul de nume populare.

Se poate vedea uşor, din exemplele anterioare, că între terminologia populară şi cea ştiinţifică internaţională în limba latină apare o alta, care nu e nici populară, nici ştiinţifică, în care se „românizează“ termenii ştiinţifici. Am putea-o numi, la rigoare, *terminologie ihtiologică tehnică*, dacă ţinem cont de faptul că ea este utilă în limbajul biologilor pentru a nu se îndepărta prea mult de termenii latineşti. Este de la sine înţeles că numele astfel create trebuie evitate cu grijă, atunci cînd se încearcă delimitarea fondului popular autentic, în care se recunosc achiziţii ale generaţiilor succesive în cunoaşterea lumii înconjurătoare. S-ar putea spune că terminologia populară a acumulat un adevărat tezaur al culturii spirituale şi materiale populare, prin folosirea continuă a experienţei de limbaj şi de cunoaştere.

După opinia noastră, ar trebui să se renunţe la creaţiile artificiale şi să se folosească în mediul ştiinţific terminologia latinească, iar în limbajul neştiinţific, termenii cei mai răspîndiţi — acolo unde ei există — pentru diferite specii.

TERMINOLOGIE POPULAIRE ET TERMINOLOGIE SCIENTIFIQUE DANS L'ICHTYONIMIE

(Résumé)

L'auteur plaide en faveur d'une délimitation nette entre les noms populaires authentiques et ceux créés artificiellement, parce que „le déchiffrement“ de la manière dans laquelle la réalité pénètre dans le langage peut se réaliser grâce à l'étude de la terminologie populaire, qui constitue une preuve synthétique de la manière dont on perçoit la réalité.

STUDIA UNIV. BABEŞ—BOLYAI, PHILOLOGIA, XXVII, 1, 1982

MEMORIALISTICĂ ŞI CONSTRUCŢIE ÎN „PEREGRINUL TRANSELVAN“ DE ION CODRU DRĂGUŞANU

GEORGETA ANTONESCU

Apărută într-o primă versiune în foiletonul ziarului „Concordia“ din anii 1863—1864 şi apoi în volum la editorul Filtsch din Sibiu în 1865[1], cartea lui Codru Drăguşanu se situează, din punctul de vedere al istoriei literare, la capătul unei perioade (cea paşoptistă şi postpaşoptistă) care a manifestat pentru specia căreia îi aparţine o predilecţie specială. Călătoria, ca formă organizată şi desfăşurată a „drumului“ a fost, într-un anume fel, un simbol al epocii. Motiv literar sau pretext compoziţional pentru închegarea unor opere, ea prezidează existenţa celor mai mulţi dintre cărturari, înainte de toate ca eveniment biografic şi spiritual: începînd cu călătoria de studii în străinătate, continuînd cu excursia prin ţară care prilejuieşte descoperirea folclorului sau a istoriei, culminînd dureros cu exilul postrevoluţionar sau încununînd cu remarcabile rezultate strădanii politice progresiste afirmate mai mult de un deceniu, reluată sub forma călătoriei de cercetări arheologice sau artistice, ea reprezintă pentru cei mai mulţi o experienţă ideologică şi intelectuală pozitivă şi înnoitoare, chiar dacă un Alecu Russo, de pildă, o resimte şi ca o „mucenicie“, un prim sacrificiu personal pe altarul viitorului. Fizionomia particulară a *Peregrinului transelvan* între celelalte memoriale ale epocii este dată de capacitatea lui specială de a transforma călătoria în „romanul“ unei existenţe şi al unei aventuri. La predecesorii şi contemporanii lui Drăguşanu (un Alecsandri, Bolintineanu, Filimon, ca şi la mai vechiul Dinicu Golescu, dealtfel) voiajul, chiar dacă e povestit pentru publicare, nu este decît un interludiu al unei vieţi în care e integrat şi pe care urmează să o servească prin sporirea cunoştinţelor, prin comparaţii edificatoare sau, pur şi simplu, printr-un interval de oţiu necesar. În cartea lui Drăguşanu, călătoria se confundă cu existenţa personajului, ea se constituie ca o lume şi o viaţă aparte, începînd cu o rupere bruscă de familie şi de tradiţie şi sfîrşindu-se în suspensie, fără nici o punte de legătură cu biografia de mai tîrziu a autorului-povestitor. Chiar dacă în mare parte substanţa ei este reală, împrejurările au separat atît de categoric călătoria de realitatea ulterioară, încît funcţia ei a devenit ficţională. Lectura cărţii şi cunoaşterea biografiei ce o precedă şi o urmează permit disocierea a trei ipostaze din conlucrarea cărora rezultă în cele din urmă textul: eul empiric al vice-căpitanului Ion Codru Drăguşanu din anii 1863—1864, scriitorul care ţine condeiul în aceiaşi ani şi eul-

[1] Lucrarea, reprezentînd la 1865 doar primul volum dintr-un proiect mai amplu, nedus niciodată pînă la capăt, a fost completată în 1869 şi 1879 cu încă trei capitole, publicate în revista „Familia“.

personaj (persoana întîi a naratorului erou al cărţii), scriitorul jucînd în această trinitate rolul de liant, tranziţie şi factor activ de compensaţie.

Căci legătura dintre *Peregrinul transelvan* şi biografia autorului este dublă, dar forma ei cea mai vizibilă nu este şi cea mai importantă pentru text. Călătoriile europene i-au oferit lui Codru Drăguşanu materialul lucrării de mai tîrziu, dar, într-un anume sens, ca factor declanşator, însemnătatea creativă a existenţei sale transilvănene de după revoluţie e mai mare, pentru că ea i-a furnizat impulsul compunerii cărţii, care e o încercare de resuscitare a trecutului şi o formă de exorcizare a prezentului. Ecartul între personalitatea publică reală a temeinicului funcţionar chesaro-crăiesc şi intelectual „naţionalist“ de la 1863, 1869 şi 1879 (date la care, prin însumări succesive, s-a alcătuit textul aşa cum îl putem citi astăzi) şi personajul literar al peregrinului este foarte mare, deşi, sau poate tocmai pentru că, se realizează pe temelia unei trăsături comune: capacitatea de adaptare şi orientare în situaţii cît se poate de diverse. Atunci cînd s-a statornicit, Codru Drăguşanu a optat pentru o ocupaţie cu profund şi delicat substrat politic, care-i cerea nu numai activitate, ci şi iniţiative, replieri, capacitate de manevră, chiar putere de disimulare, care solicita deci tocmai calităţile manifestate în largul lor în tinereţea sa de călător şi revoluţionar. Încet, încet omul se „clasicizează“ totuşi, odată cu familia începe să preţuiască stabilitatea şi, chiar dacă nu face compromisuri, renunţă să mai rişte. Personajul peregrinului este astfel un soi de răscumpărare a burghezului luminat, util desigur, dar ponderat şi chiar uşor plicticos care începuse să devină Codru Drăguşanu încă în deceniul absolutismului, dar mai ales după dizolvarea Dietei de la Sibiu şi în perioada în care dualismul începe să-şi facă simţite semnele premonitorii. Limitat în acţiunea practică, vice-căpitanul de Făgăraş îşi păstrează, în schimb, şi-şi cultivă, mobilitatea spirituală, condeiul ager, umorul, recurge la înţepătura subtilă, uneori chiar şi la ironia dură, atunci cînd e vorba să-şi susţină polemic dreptatea. *Peregrinul transelvan* e o „defulare“ a unui funcţionar ce-şi regretă tinereţea liberală; descrierea aventurilor din juneţe, luminate şi valorificate prin perspectiva maturităţii, devine astfel şi recreere a unei existenţe diferite, care prin varietate şi libertate compensează restrîngerile şi coerciţiile inevitabile ale vieţii stabile a autorului. Trăind într-o lume a necesităţilor impuse de familie, profesiune, naţionalitate, Codru Drăguşanu compune o carte în care lumea largă e străbătută de drumuri ce pot fi oricînd reîncepute şi prezidată de o lipsă de prejudecăţi sinonimă cu adevărata libertate.

Început încă în timpul călătoriilor (adică în anii 1835—1846), sub forma unui jurnal-memento cuprinzînd notaţii extrem de rezumative, dar cu mare putere de stimulare a memoriei imaginative, *Peregrinul transelvan* se constituie ca operă literară sub forma unei suite de treizeci şi cinci de pseudo-scrisori care ar fi fost trimise „unui amic în patrie“ în chiar timpul desfăşurării călătoriilor. Descoperirea în arhiva familiei şi publicarea parţială a jurnalului autentic de către R. Raţiu şi Fl. Sabău au închis definitiv disputa cu privire la autenticitatea „epistolelor“ din care e compus *Peregrinul,* confirmînd intuiţia şi sancţionînd

argumentele celor mai avizaţi comentatori ai cărţii cu privire la caracterul ei ficţional[2].

Căci, deşi e bazat pe o experienţă de viaţă trăită, al cărei impact e destul de puternic în text, *Peregrinul transelvan* nu e totuşi un jurnal, nici o corespondenţă autentică, revăzută în vederea publicării (cum se spunea în titlul variantei din „Concordia"), ci o adevărată operă de artă literară, adică o construcţie pentru sine, ale cărei semnificaţii sînt intrinseci, iar mijloacele specifice. Acest caracter fusese proclamat încă în prefaţa volumului din 1865, semnată „provăzătorul", dar datorată cu siguranţă lui Codru Drăguşanu însuşi. Lucrarea e calificată aici ca încercare de „leteratură turistecă" şi „serviciu" adus literaturii române şi definită drept „şirul întîmplămintelor în legătură cu fapte ca esperiinţă a autorului *enarate ca şi în formă de roman* şi ilustrate cu masime asiomate proverbie şi anecdote într-un stil uşor, într-o limbă corectă, apoi *în mod ceva satirec şi umoristec*"[3] (subl. n. — G. A.). Există implicate aici două constatări fundamentale, ce nu reprezintă numai deziderate ale autorului, ci realizări verificabile ale textului: mai întîi că experienţa trăită a fost reconstruită, redimensionată, „tradusă" în forme verbale (cu specificarea chiar a speţei literare ale cărei cerinţe încerca să le satisfacă); iar în al doilea rînd că în text există un factor unificator şi formativ, definit în registrul stilistic şi atitudinal, dar care, lectura atentă o demonstrează, îşi extinde înrîurirea şi dincolo de marginile acestuia.

Prezenţa unui factor selector şi organizator al aspectelor de viaţă înregistrate se face simţită şi în carnetul de însemnări ţinut realmente în timpul călătoriei, cel puţin în măsura în care acesta ne este cunoscut prin publicarea fragmentară din „Manuscriptum"[4]. Oricît de laconice, însemnările lui Codru Drăguşanu nu se reduc la simpla fixare a itinerariilor şi numelor oamenilor întîlniţi, ci lasă să se străvadă nişte interese speciale ale călătorului: cel pentru istorie, de exemplu, sau pentru manifestările etnografice şi textele folclorice. După cum din aceleaşi înregistrate se face simţită şi în carnetul de însemnări ţinut realmente impresiilor pitoreşti şi romantice: Codru Drăguşanu doreşte să reţină imaginea ruinelor vizitate, o „istorie de noapte, poveste" auzită la mănăstirea Paserea, consemnează o „preumblare pă lac" şi o „priveghiere" sau „poziţia frumoasă" a Căldăruşanilor. Interesant este că cele mai multe dintre aceste imagini, notate în jurnal sub forma de extract ultrarezumativ, nu-şi vor mai recăpăta substanţa în *Peregrin*. La distanţă de trei decenii, scriitorul operează o nouă selecţie a datelor experienţei, determinată de structura personalităţii sale din momentul scrierii cărţii, personalitate deosebită de aceea a tînărului impresionabil din 1835—1836. Între realitatea călătoriei şi imaginea ei din cartea de la 1865 se interpun astfel un dublu filtru şi o dublă personalitate modelatoare: cea

[2] Primul care a acordat o atenţie specială acestei demonstraţii a fost Ş. Cioculescu.

[3] *Prefaţă*, în *Peregrinul transelvan sau Epistole scrise den ţere străine unui amic în patrie, de la anul 1835 pînă închisive 1848*, t. I, Sibiu, 1865, p. I.

[4] R. Raţiu, Fl. Sabău, *Ion Codru Drăguşanu*, în „Manuscriptum", 1974, nr. 1.

a junelui călător, însetat de experiență și dornic să o consemneze pentru mai tîrziu în toată varietatea și acuitatea ei, și cea a scriitorului matur, care, din impresiile de odinioară, a căror retrăire e făcută posibilă de jurnal, alege încă o dată în conformitate cu un proiect ideologic și artistic, parte conștient, parte instinctiv, dar care dictează zonele de umbră, redistribuirea accentelor și nuanța emoțională a fiecărui pasaj. În anumite cazuri, logica textului îl obligă pe autor chiar la modificări ale cronologiei evenimentelor, așa cum se întîmplă de pildă cu schimbarea datei la care vede pentru prima dată Bucureștii, sau la schimbarea numelor și caracterelor unor personaje, ori a circumstanțelor și naturii raporturilor pe care le-a avut cu ele. Materia vieții devenind materie a cărții nu poate rămîne ea însăși, ci e obligată să se supună unor necesități de expresivitate și reprezentativitate care-i modifică în mod inevitabil trăsăturile.

Însăși forma epistolară aleasă, chiar dacă printre posibilele formule „romanești" (într-o accepție largă a termenului) e cea mai apropiată de ficțiunea vieții ca atare, a transmiterii directe a impresiilor, imprimă totuși materialul real, chiar și numai la un nivel incipient, o grilă, un decupaj ordonator și creator de semnificație. Cartea își păstrează astfel atașe puternice cu experiența de viață din care a izvorît, ea nu creează o lume nouă, dar introduce în cea pe care o prelucrează valori noi și-i dă o stabilitate și o durată pe care fenomenele lumii reale n-o au niciodată. În comparație cu alte formule de organizare a textului, cea epistolară oferă autorului avantajul unui plan liber, cu secțiuni de dimensiuni în general egale, dar care la nevoie pot fi depășite fără a crea senzația de disproporție, permite tranzițiile bruște, salturile în timp, uneori considerabile, și face posibilă, totodată, continua autoscopie a discursului, atitudine firească pentru un autor cu spirit umoristic și autoironic, atent nu numai la cele ce-l înconjoară, ci și la sine însuși, ca parte și martor al lumii descrise. Destinatarul scrisorilor este în același timp amicul nenumit cu care autorul-personaj păzea viței în copilărie „la fîntîna lui Dan", cititorul cult căruia îi expune minunățiile Versailles-ului sau ale „plaței Concordiei", și autorul însuși, cititor privilegiat, care deliberează asupra modului de compunere a textului, asupra distribuției pauzelor sau a locului celui mai potrivit pentru intercalarea unor comentarii social-administrative ori politico-culturale. Prin această multiplicare a punctelor de vedere, atît la autor, cît și la receptor, textul primește relief și adîncime, iar între diferitele lui părți se instituie subtile curente unificatoare.

Că „epistolele" din care e format *Peregrinul* nu sînt niște adevărate scrisori, ci capitole ale unei scrieri unitare, ne-o demonstrează orice lectură atentă la raporturile de conținut și organizare în care ele se află. „Însemnarea coprinsului" cărții accentuează în mod deliberat caracterul disparat în aparență al elementelor din care sînt formate diferitele capitole, într-o manieră care o prevestește foarte îndeaproape pe cea din *Pseudokyneghetikos:* „Epistola IV. Den Tîrgoviște, aprilie 1836. Ubi bene ibi patria. Conceptul patriei. Suveniri den tinerețe. Coconul Sache și noua carieră a peregrinului. Logofătul Mina și schiamațiunea «Noa». Tot

rasa face călugherul. Tîrgoveştea şi Vlad Ţepeş. Cîrlova poetul. Vistiarnicul Dinul Perieţeanul şi varza acră ungurească"[5]. De la început încă (tabla de materii deschide volumul), cititorul e avertizat parcă asupra varietăţii conţinutului cărţii şi a lipsei unui plan riguros şi didactic; comparînd „însemnarea coprinsului" cu epistolele pe care le rezumă, se poate constata că formularea primeia nu ţine seama de ierarhia implicită a problematicii celorlalte, aducînd pe acelaşi plan episoade propriu-zise şi notaţii fugare, făcute într-o singură frază; şi din acest punct de vedere datele experienţei biografice sînt supuse deci unui dublu proces de evaluare şi reproporţionare expresivă: din motive de relevanţă a conţinutului în text, din raţiuni de accentuare a formei în tabla de materii; iar decupajul capitolelor şi efectele umoristice prin contiguitate şi contrast sugerează detaşarea autorului de propria-i scriere, libertatea manipulării componentelor, ce se supun unui proiect de construcţie artificială şi tocmai de aceea mai bogată în sens decît realitatea propriu-zisă.

Examinarea raporturilor dintre carte şi „însemnarea coprinsului" relevă deci că informalul ei aparent este de fapt o formă aleasă în mod deliberat, funcţionînd la nivelul construcţiei ca analog al libertăţii de mişcare de la nivelul subiectului. Informal şi libertate relative, desigur, căci dacă drumurile peregrinului, oricît de dezordonate în aparenţă, sînt totuşi ghidate de forţa de neînvins a împrejurărilor, lipsa de plan a cărţii, subliniată şi prin ficţiunea epistolară, traduce şi ea un plan subiacent, în care suita de scurte episoade narative alternează cu descripţiile mai ample şi teoria social-politică, parcursurile grăbite cu popasurile uneori foarte îndelungi, observaţia cu reflecţia şi plăcerea hoinărelii cu chemarea insistentă a dorului de patrie. În acest sens, pe deasupra epistolelor-capitole în care cartea e structurată în mod vădit, se formează unităţi mai cuprinzătoare (nouă la număr, după opinia noastră)[6], care sudează grupuri întregi de scrisori în secţiuni ce-şi au propriul lor ţel şi propria ordine interioară. În cuprinsul acestora, fiecare epistolă-capitol devine o parte cu funcţie precisă, colaborînd la structura imediat supraordonată, ca şi la realizarea întregului.

Modalitatea de abordare şi structura diferitelor epistole variază, ele putînd fi totuşi reduse la trei tipuri principale: capitole formate din înşăilarea unor episoade succesive, relativ scurte, împingînd povestirea mereu înainte pe o axă temporală liniară; capitole cu subiect unic, tratat mai amplu, oglindind printr-un demers radial sau circular o etapă mai îndelungată de existenţă; şi capitole pe care le-am putea numi, în lipsa unui termen mai adecvat, descriptive şi teoretice, în care autorul ne prezintă, pe baza unor informaţii sintetice şi ordonate, o ţară, un popor, un sistem politic şi de guvernămînt etc. Alternanţa acestor structuri duce şi la o variaţie de ritm al comunicării: în unele cazuri textul cuprinde o aglomerare de evenimente inedite, de o concentraţie atît de mare, încît

---

[5] *Peregrinul transelvan...*, ed. cit., p. III.

[6] Secţiunile astfel delimitate ar fi formate de epistolele I—VI, VII—X, XI—XIII, XIV—XIX, XX—XXII, XXIII—XXVII, XXVIII—XXX, XXXI—XXXIII şi XXXIV—XXXV.

poate fi pe drept cuvînt „suspectată“ de construcție literară; în altele, dimpotrivă, timpul se oprește și spațiul se dilată, retrospectiva se transformă în panoramic, iar narațiunea în analiză teoretică. Existența unui punct de vedere al autorului se relevă atît la nivelul invenției, mai precis al inserției de fapte (căci îndeobște avem de a face cu anecdote, deci cu un material narativ preexistent, a cărui compatibilitate cu contextul e validată de actul de alegere al autorului), cît mai ales la acela al atribuirii valorii de eveniment unor experiențe care pentru omul obișnuit ar fi rămas probabil fără relief și fără reprezentativitate. Atît jurnalul autentic din anii călătoriei, cît și *Peregrinul* demonstrează o capacitate singulară de a recepta ineditul existenței, de a-i transforma curgerea continuă într-o succesiune mai mult sau mai puțin sacadată de momente discrete, care se înlănțuie, dar își păstrează și independența și, pe baza ei, propria capacitate de semnificare.

Căci, deși formată din capitole a căror aparentă neatîrnare e subliniată prin conceperea lor ca „scrisori“, prin localizare și datare, cartea lasă totuși în final impresia unei povestiri unitare. Intervalele de timp dintre „epistole“ nu au realitate în text, nu dau senzația de întrerupere a lui sau de modificare a punctului de vedere de la o secțiune la alta. Dimpotrivă, cei opt ani de călătorie sînt relatați dintr-o perspectivă unică, aceea a autorului ce și-i rememorează la maturitate, unificînd o etapă de viață în realitate parcursă la vîrsta tuturor surprizelor și schimbărilor. Tocmai de aceea, deși plecat de acasă la 17 ani și trăind pe plaiuri diferite contacte și experiențe varii, personajul literar al peregrinului nu se schimbă pe parcursul cărții: chiar dacă își îmbogățește unele dintre cunoștințe, trăsăturile de caracter și personalitatea îi rămîn constante pe întreg cuprinsul narațiunii. Timpul povestirii progresează, aducînd cu el noi orizonturi, timpul scrierii este însă unic și se constituie ca o instanță integratoare atît din punct de vedere ideatic și atitudinal, cît și din punct de vedere stilistic.

Tensiunea dintre timpul narațiunii și cel al redactării se manifestă și prin unele inadvertențe care subminează ficțiunea epistolară: așa se întîmplă atunci cînd într-o scrisoare datată „iulie 1842“, în principiu scrisă deci la 24 de ani, introduce un comentariu prin formula „mi-aduc aminte den tinerețe“, sau cînd, într-o epistolă datată „faur 1844“, dar publicată în 1869, în legătură cu posibilitatea de a se ridica nivelul de civilizație al poporului prin nume, precizează „*de mii de ori* (subl. n., G. A.) am zis că e păcat să se pună românului tot numai numele Ioane“[7]. Vocabularul, unitar și el prin aspectul neologistic și siguranța cu care numește și caracterizează obiectele sau realitățile spirituale, contrazice de asemenea impresia de autenticitate a scrisorilor prin folosirea unor cuvinte de origine franceză sau italiană, cu totul neobișnuite la 1835 sau 1836, în scrisori compuse în principiu înainte ca autorul să fi învățat aceste limbi.

Dealtfel, în forme specifice, întreaga atitudine a lui Codru Drăgușanu față de limbaj este de o netăgăduită modernitate și spontaneitate.

---

[7] I. Codru Drăgușanu, *Peregrinul transilvan*, București, 1956, p. 256.

Devenite pe alocuri protagoniștii principali ai unor pasaje, cuvintele sînt tot timpul pentru el o sursă de cunoaștere sau de bucurie ludică: etimologiile sale, chiar dacă nu totdeauna științificește corecte, contribuie în cele mai multe cazuri la proiectarea unei lumini lămuritoare asupra unor realități sociale, politice sau psihologice, sau sînt un mijloc de a submina stereotipii intelectuale, iar glosele, înglobate în text sau plasate în note de subsol, sînt nu numai exacte, ci invederează și un permanent scrupul de îmbogățire și variere a vocabularului, îndeplinind o funcție în același timp instructivă și estetică. Din acest punct de vedere, curajul cu care Codru Drăgușanu supune nu numai limba română, ci și celelalte limbi cunoscute, necesităților sale de construcție și de comunicare este o nouă manifestare a libertății după care omul tînjește și pe care autorul și-o cucerește, încercînd să reconstituie prin scris un analog perfect al imperfectei tinereți rătăcitoare.

MÉMOIRES ET CONSTRUCTION DANS „PEREGRINUL TRANSELVAN" DE ION CODRU DRĂGUȘANU

(Résumé)

L'approche des mémoires de voyage de Ion Codru Drăgușanu est faite dans une perspective autre que celle habituelle: en les comparant aux fragments du journal publiés dans „Manuscriptum", l'étude se propose de démontrer les métamorphoses à travers lesquelles l'expérience vécue par l'écrivain se convertit en texte littéraire. Au-delà de la structure de surface, la pseudo-suite épistolaire qui forme le livre désigne des unités textuelles plus difficilement décelabes à une première lecture, mais ayant un contour propre et qui sont différentes par leur contenu, leur mode d'approche, leur attitude affective et leur rythme intérieur. Codru Drăgușanu communique, par leur intermédiaire, une grande variété d'impressions et d'idées et réalise un livre dont la lecture reste toujours incitante.

STUDIA UNIV. BABEŞ—BOLYAI, PHILOLOGIA, XXVII, 1, 1982

DIFICULTĂŢI ÎN RECEPTAREA ARTEI MODERNE

GAVRIL MATÉ

Se impune, înainte de toate, lămurirea, fie şi sumară, a conceptului de artă modernă. Trebuie să arătăm ce este acel ceva a cărui receptare adecvată ridică numeroase dificultăţi. Din bogata literatura consacrată acestei probleme desprindem două concluzii (accepţiuni) mai importante. Astfel, într-o accepţiune mai largă, mai cuprinzătoare, prin arta modernă se înţelege orientarea cea mai reprezentativă, dintr-o anumită perioadă sau etapă a artei clasice sau tradiţionale, alături de care, în toate etapele cunoscute din istoria artei, se manifestă alte două orientări mai puţin reprezentative din punctul de vedere al epocii în discuţie. Acestea din urmă marchează începutul şi sfîrşitul procesului, al cărui moment culminant este marcat de curentul, stilul, modelul artistic dominant, în care se realizează pe deplin şi integral idealul estetic, etic etc., în general, spiritul epocii date. Astfel, în perioada evului mediu, arta dominantă şi, prin urmare, modernă, este cea gotică, alături de care se afirmă stilul sau arta romană şi cea a prerenaşterii, prima ca prelungire a artei antice romane şi început al celei gotice, cea de a doua ca sfîrşit al goticului şi început al renaşterii. Această structură triadică este prezentă în toate etapele ulterioare ale artei clasice. Într-o accepţiune mai restrînsă, prin arta modernă se înţeleg următoarele curente mai importante: impresionism, expresionism, cubism, dadaism, suprarealism, constructivism, orientările abstracţioniste şi puriste, precum şi numeroase alte curente care se afirmă, după cel de-al doilea război mondial, în ţările apusene şi în America mai ales, cum ar fi, de exemplu, op art, pop art etc.

În ceea ce priveşte momentul care marchează o cotitură radicală în istoria artei, cu care începe arta modernă, părerile se împart. După unii, arta modernă începe cu impresionismul, după alţii, cu expresionismul, în fine, după alţii, chiar mult mai devreme, cu romantismul. Din argumentele invocate în favoarea uneia sau alteia din părerile menţionate, sînt importante şi concludente, din perspectiva noastră, acelea care vizează toate cele trei curente menţionate şi întreaga artă modernă, respectiv trăsăturile ei specifice prin care se deosebeşte radical de arta tradiţională. Dar toate acestea pot fi reliefate numai prin raportarea lor la cele ale artei tradiţionale. Din acest considerent este necesară definirea artei tradiţionale, ceea ce va reprezenta punct de referinţă în delimitarea şi definirea celei moderne. În această ordine de idei, se subliniază caracterul *omogen*, unitar al artei clasice, omogenitate ce vizează următoarele componente mai importante: concepţia filozofică, etică, estetică *specifică, unică* şi *dominantă* a fiecărei epoci din istoria artei tradiţionale, fie că este vorba de arta antică, gotică, renascentistă sau de alte curente anterioare romantismului, impresionismului sau expresionismului. Toţi aceşti factori generează un model sau limbaj artistic de

asemenea unitar, omogen. Deci crezul şi limbajul creatorului şi receptorului sînt aceleaşi. Tocmai de aceea, receptarea adecvată a operei nu prezintă dificultăţi. Există în acelaşi timp o mai mare durabilitate şi stabilitate în privinţa acestor componente. Fiecare în parte şi toate laolaltă durează cîteva secole. Un limbaj sau model artistic consacrat este transmis de la o generaţie la alta. Individul, pentru înţelegerea adecvată a artei epocii sau categoriei sale sociale, trebuia să-şi însuşească şi să cunoască o singură formulă artistică, expresia cea mai adecvată a propriilor sale idei, sentimente, convingeri etc.

Vorbeam de arta epocii sau categoriei sociale, fiindcă în fiecare etapă din istoria artei clasice există două modele, formule artistice: cea a masei sau arta populară şi cea a unui cerc mai restrîns sau arta cultă, avînd fiecare autorul şi receptorul ei adecvat. Omogenitatea şi convergenţa se realizează în cadrul acestor două tipuri de artă. În epoca modernă — care în apus începe cu renaşterea, în sec. XV sau chiar XIV — se formează o pătură intermediară, din ce în ce mai numeroasă, care s-a desprins de arta populară, dar nu a ajuns pînă la înţelegerea artei culte, superioare. Pentru această categorie se creează o formă specifică a artei, care în forma ei cunoscută astăzi este denumită cu termenul de Kitsch sau artă-surogat. Pe plan mondial şi naţional, se poate vorbi de o adevărată invazie a fenomenului, care pătrunde nu numai în categoria socială amintită, ci şi în rîndurile ţărănimii de azi, sub forma florilor artificiale, bibelourilor şi a diferitelor alte obiecte decorative. Se poate observa un adevărat schimb de mărfuri între produsele artei populare şi produsele Kitsch ale industriei, artizanatului etc.

O a doua deosebire se manifestă prin aceea că arta tradiţională este o artă mimetică în sensul consacrat al termenului. Aceasta înseamnă, printre altele, că în centrul ei se situează realitatea exterioară, comprehensibilă, accesibilă majorităţii. Stilizarea nu depăşeşte o anumită fază care ar face imposibilă recunoaşterea modelului. Se cristalizează o formă artistică stabilă pentru orice conţinut obiectiv sau subiectiv. Un exemplu concludent îl reprezintă *tragedia* clasicismului care în esenţă nu se deosebeşte de cea antică. Într-o situaţie similară, chiar dacă nu identică, se găsesc şi toate genurile literare sau artistice. Astfel, pictura renaşterii, din punctul de vedere al semnificaţiei, se deosebeşte radical de cea a evului mediu, dar în cel al structurii formale, al tematicii prezintă numeroase asemănări şi înrudiri.

Cum se prezintă arta modernă din perspectivele amintite? Locul omogenităţii îl preia eterogenitatea. În toate momentele artei moderne se manifestă concomitent, cu aceeaşi putere şi intensitate, concepţii filozofice, etice şi estetice antinomice şi implicit formule şi modele artistice similare. Astfel, o serie de curente, cum ar fi arta abstractă, constructivistă etc., absolutizează rolul raţiunii, iar altele, cum ar fi suprarealismul sau dadaismul, pe cel al iraţionalului; ateismul şi deismul apar concomitent, autonomia şi eteronomia de asemenea, pictura şi muzica puristă pe de o parte, op art şi pop art sau constructivismul pe de altă parte. Durabilitatea va fi înlocuită cu schimbarea, succesiunea, într-un ritm necunoscut anterior, a diferitelor formule artistice. Astfel, în timp

ce curentele artei tradiționale, goticul, renașterea durează cîteva secole, clasicismul, un secol, și, cu cît ne apropiem de arta modernă, așa se accelerează din ce în ce mai mult ritmul schimbărilor, așa se face că în secolul al XIX-lea, alături de cele trei curente mari: romantism, realismul critic și naturalism, apar o serie de curente premoderne, ca apoi toate curentele artei moderne, cu excepția suprarealismului, să apară în curs de numai 2 ani, între 1908—1910. În ceea ce privește limbajul în cadrul artei moderne, se tinde spre lichidarea treptată și totală a tuturor formulelor artei tradiționale și spre crearea unui limbaj artistic nou, ce nu are nimic comun cu cel vechi. Aici avem de a face cu un raport nou care se stabilește între tradiție și inovație.

Toate curentele artei tradiționale înseamnă negarea și continuarea curentului anterior. Renașterea înseamnă negarea, dar și continuarea artei gotice. Este suficient să ne gîndim la numeroase teme religioase comune. În schimb, toate curentele artei moderne înseamnă numai negare, și o negare categorică, consecventă, conștientă nu numai a curentului anterior, ci și a tuturor formelor anterioare. Se inversează și raportul dintre teorie și practică. În perioada clasică, teoria urmează practica, în arta modernă raporturile se inversează. De aici convergența, în primul caz, și neconvergența, în cel de al doilea caz.

În epoca modernă, datorită unor cauze în general cunoscute, se produce în mod inevitabil fenomenul divorțului dintre artistul adevărat și marea masă a receptorilor, fiecare trăind într-o altă lume și vorbind o altă limbă. Chiar dacă artistul surprinde aspectele cele mai esențiale ale vieții moderne, opera sa devine inaccesibilă maselor, drumul este barat de arta-surogat și de necunoașterea realității reflectate de marii artiști (ex.: romanele lui Th. Mann sau expresionismul de la începutul secolului XX).

Toate constatările de pînă acum vizează, în primul rînd, arta din țările apusene ale Europei, unde se afirmă în cronologia cunoscută și într-o formă clasică, pură cele două forme ale artei cu orientările menționate. În partea de centru și de răsărit a Europei, respectiv în arta și literatura maghiară, cehă și slovacă, poloneză și, în parte, și în arta și literatura română, curentele respective apar simultan și, de aceea, cu trăsături specifice, aparte, deosebite de cele ale curentelor din arta și literatura țărilor din apusul Europei. Este suficient să ne gîndim la scriitori și poeți ca: Alecsandri, Alexandrescu, în creația cărora apar simultan elemente, caracteristici ale clasicismului, romantismului, sau la Delavrancea, în operele căruia elementele realiste se îmbină cu cele romantice sau naturaliste. O prezență similară a unor trăsături caracteristice ale curentelor o întîlnim în creația majorității scriitorilor români, nu numai la reprezentanții etapelor anterioare sau ulterioare ale literaturii și artei românești.

În arta și literatura țărilor socialiste, curentele discutate apar, de asemenea, cu niște trăsături specifice sau se adoptă față de ele o atitudine pozitivă ori negativă. Astfel, unele dintre ele, cum ar fi, de exemplu, dadaismul, sînt negate sau neglijate, altele, cum ar fi cubismul,

sînt preluate într-un mod mai puțin creator, formal și, în fine, în unele experiențe ale artei socialiste, se fructifică spiritul novator al artei moderne, precum și perfecționările, rezultatele ce vizează limbajul artistic.

DIFFICULTIES IN THE RECEPTION OF MODERN ART

(S u m m a r y)

The study approaches the problem of the reception of modern art. It emphasises the main difficulties in the reception of contemporary art. The study proposes some possible solutions.

STUDIA UNIV. BABEŞ—BOLYAI, PHILOLOGIA, XXVII, 1, 1982

DESPRE UNELE IMPLICAŢII ESTETICE ALE LUCRĂRILOR RETORICE ŞI FILOZOFICE ALE LUI CICERO

TIBERIU WEISS

Estetica s-a constituit ca disciplină filozofică abia în secolul 18, cînd A. G. Baumgarten îi dă denumirea, în lucrarea sa intitulată *Aesthetica* (1750), dar preocupări estetice pot fi regăsite deja în antichitate, încă la Confucius, Lao-tzi, Socrate, Platon, Aristotel, Democrit, Plotin, iar la romani, îndeosebi, în operele retorice şi filozofice ale lui Cicero.

Cicero, deşi nu s-a preocupat în mod sistematic de probleme de estetică, deoarece nu putea fi considerată o disciplină, totuşi ele sînt implicate în majoritatea lucrărilor sale filozofice şi retorice.

Filozofia antică a fost sincretică, înglobînd toate cunoştinţele societăţii. Procesul de divizare şi separare a ştiinţelor a constituit un proces îndelungat. Concepţiile estetice ale grecilor antici, cuprinse în doctrinele lor filozofice, au fost conexate cu probleme teoretice generale, privind concepţia despre lume, precum şi cu probleme de cosmogonie.

În lucrările filozofice ale lui Cicero au existat în formă embrionară sau chiar mai evoluată germenii multor teorii filozofice, dar şi germenii unor discipline ştiinţifice, care ulterior au devenit domenii independente. Aşa şi estetica (din gr. *aisthetikos* = care are facultatea de a simţi), în ceea ce priveşte domeniul şi motivele de cercetare, s-a lărgit şi îmbogăţit, începînd cu antichitatea greacă pînă la Cicero.

Încă de la primii filozofi ai naturii întîlnim germenii „teoriei despre frumos". Pentru ei, frumosul era de ordin cosmic, reprezentînd *armonia* universală şi *frumuseţea* universului. În concepţia lor, esteticul forma o unitate cu cosmicul. Aşa, nici Cicero nu-şi putea reprezenta imaginea generală a cosmosului, a lumii, fără să-şi pună problema armoniei, a frumuseţii sale.

Pentru greci, ca dealtfel şi pentru Cicero, universul însemna cosmos, dar acest cuvînt desemna în acelaşi timp: înfrumuseţare, podoabă, frumuseţe, ordine, armonie.

Ideea de frumuseţe apare foarte frecvent în operele lui Cicero, sub forma de *pulchritudo, venustas, amoenitas, lepor, splendor, ordo* etc.

Ideea de frumuseţe, la Cicero, o implică, adeseori, şi pe cea de ordine, respectiv, de armonie. De aceea, nu întîmplător, atît de frecvent apar în operele filozofice ale lui Cicero termenii de *ordo, aequitas, aequabilitas, consensus, consensio, consociatio, communitas*[1].

Cicero, fără îndoială, era tributar, sub acest raport, filozofilor pitagoreici, conform concepţiei cărora, lumea reprezintă un cosmos întemeiat pe ordine, un univers bazat pe armonie.

---

[1] T. Weiss, *Conceptul de unitate în gîndirea lui Cicero*, în StUBB, Philologia, 1, 1977, p. 24.

De la bun început, trebuie să precizăm că conceptele de „frumos", „armonie" etc. apar, de obicei, corelate cu conceptul de *etic*, axa fundamentală a acestei corelații constituind-o obiectul și subiectul rațiunii și vieții: OMUL. Arta autentică, „frumosul estetic" se prezintă în operele lui Cicero nu ca un scop în sine, ci presupun *raționalitate, universalitate*, adresîndu-se oamenilor.

Relația etic-estetic, bine-frumos, este evidentă în cele mai multe opere filozofice ciceroniene, datorită implicării ei în viața reală a oamenilor, deși, încă de la originea ei, de acum mai bine de două mii de ani, a generat numeroase controverse[2].

În vreme ce termenul de „kalokeagathia" însemna o îngemănare între frumos și bine, încă de la elaborarea sa în Grecia antică, accepțiile erau diferite.

Platon admitea frumusețea ca o condiție a moralității claselor conducătoare, dar considera că frumosul este imobil, pur identic, inapt să crească sau să descrească[3].

Disputele s-au continuat între susținătorii diferitelor tendințe referitoare la corelația dintre bine și frumos, bazate pe ideile lui Plotin, care susținea că „binele este anterior și superior frumosului... — Binele — spunea el — nu are nevoie de frumos, în timp ce frumosul are nevoie de bine... Binele este mai vechi decît frumosul, nu numai în timp, dar și în realitate; el are dealtfel o putere superioară, căci el nu are margini"[4]. Desigur o anumită contradicție între etic și estetic nu poate fi evitată, dar Cicero, în operele sale, căuta să sublinieze, de cele mai multe ori, corelațiile esențiale dintre ele.

Punctul de vedere ciceronian în această problemă a fost foarte bine elucidat de Petre Comarnescu[5]: „Dacă prin morală înțelegem călăuzirea voinței prin rațiune, iar, pe de altă parte, o înțelegere a vieții, nu putem înlătura concluzia că Frumosul este o parte din Bine, partea lui dinamică și constructivă. Rațiunea singură nu poate face nimic".

În concepția lui Cicero se poate distinge o „dizolvare" a frumosului în etic. Pe de altă parte, conform opiniei lui Cicero, frumosul este imposibil fără *armonie*, iar armonia constituie o unitate în diversitate, o concordanță între contradictorii.

Conceptul de *armonie*, ca formă de manifestare a frumosului, poate să apară la Cicero fie în elemente de aparentă obscuritate, fie bogat în conținut filozofic și cu concluzii teoretice prețioase.

Conceptul de armonie, ca o manifestare a frumosului, este legat în operele filozofice ale lui Cicero nu arareori de noțiunea de măsură, dar o măsură „ambiguă", care păstrează ceva din atributele etice ale armoniei arhaice, mitologice, în care physis-ul apare precizat prin nuanțe teologice sau prin nuanțe de „bunătate", „misericordia". În acest caz, conceptul de armonie conservă echilibrul opuselor.

---

[2] Gh. Berescu, *Etic și estetic în acțiunea educativă*, București, 1978, p. 10.

[3] Platon, *Dialoguri*, București, 1968, p. 295.

[4] Charles Lalo, *L'art et la morale*, Charles Alcan, Paris, 1922, p. 13.

[5] Petre Comarnescu, *Kalokagathon*, București, 1946, p. 132.

De pe poziția socială a stăpînului de sclavi, Cicero, adeseori, consideră antagonismul dintre sclavi și stăpînii de sclavi drept firesc și dorește, ca atare, ca „armonia socială“, spre care năzuiește, să fie păstrată prin conservarea și perpetuarea dominației clasei din care face parte. În ciuda vehiculării frecvente a conceptului de armonie, ca o manifestare a „frumosului social“, nu este verosimil ca Cicero să fi crezut într-o „armonie finală“, care să fi suprimat cu totul contrariile și să fi dus la o „egalizare“ a sclavilor cu stăpînii de sclavi.

„Armonia socială“ nu poate fi însă imaginată la Cicero ca un efect al suprimării unor anumite contradicții și al înlocuirii acestora prin altele. Totuși, uneori, se creează impresia că Cicero își rezervă simpatia unei visate armonii (consensus omnium bonorum) care, eliminînd lupta, ar revărsa asupra contrariilor ceva dintr-o „frumusețe eterică“, la care ar putea ajunge omul, ridicîndu-se deasupra contrarietății reale dintre Frumos și Urît, dintre Bun și Rău, dintre Drept și Nedrept. În felul acesta, Cicero apare în postura unui „filozof al unității“[6]. Contradicția reprezintă, în acest caz, doar „aspectul superficial al lucrurilor“, ce ține de „epidermă“, în timp ce „natura lor profundă“ rezidă în „armonie“. De aci, la Cicero apare conceptul de armonie, ca formă a „frumosului moral“, pe două nivele deosebite ale contradicției: unul, exterior, perceptibil, iar altul, interior, invizibil. Cu alte cuvinte, Cicero concepe o „armonie invizibilă“, mai puternică decît cea „vizibilă“.

Pe plan „fenomenal“ și „esențial“ apare deci o dublă contradicție, o dublă condiție a laturilor contradictorii și o dublă armonie. Aceasta face posibilă, de pildă, o „egalizare filozofică“ între sclavi și stăpînii de sclavi, realizarea unei societăți „umano-divine“, iar, pe de altă parte, o contradicție reală între sclavi și stăpînii de sclavi.

În „dizolvarea frumosului (moral) în etic“, Cicero este, în parte, tributar pitagoricienilor, care au stabilit un tabel al contrariilor, care au fixat contrarietăți între: limitat-nelimitat, repaus-mișcare, lumină-întuneric, bine-rău etc. Cicero adaugă la acestea o pereche de contrarii — frumos-urît, care lipsește la pitagoricieni, întrucît frumosul este inclus în bine, iar urîtul, în rău.

Dar Cicero era tributar și lui Heraclit. Dacă pitagoricienii au pus problema armoniei într-o formă foarte abstractă și generală, Heraclit descoperă armonia în unitatea contrariilor în luptă. Spre deosebire de pitagoreici, Heraclit consideră că armonia nu este constantă, încremenită, statică, socotind că generatorul armoniei și condiția existenței frumosului o constituie contradicția. „Contrariile se unesc, iar din deosebirile lor ia ființă cea mai frumoasă armonie. Toate se nasc din luptă“[7].

Cicero, sub influența lui Heraclit, preia o serie de exemple de armonii și contrarii. Socotim că problematica „ritmicității prozei“ ciceroniene se grefează pe concepția lui Heraclit, conform căreia muzica creează o armonie unică, unind sunete diferite: înalte, joase, lungi, scurte. Proiectarea acestei „muzicalități“ în proză, respectiv în dome-

---

[6] T. Weiss, *op. cit.*, p. 25.

[7] Heraclit, în colecția „Texte filozofice“, București, 1948, p. 34.

niul elocinţei, apropie proza de poezie şi realizează un deziderat major, urmărit de Cicero: movere, flectere, delectare.

O problemă deosebit de importantă pe care o abordează Cicero în operele sale este relaţia dintre raţiune şi judecata estetică (adică gradul de evaluare estetică a unei opere).

În fiecare om, fie „doctus" sau „indoctus", sălăşluieşte, după Cicero, o „intellegentia communis", bazată pe un cuantum de cunoştinţe, care îi oferă posibilitatea să discearnă calitatea unui lucru, deci şi a unui obiect de artă.

„Intellegentia communis" se grefează pe „sensus", cu care a fost înzestrat fiecare om de la natură.

Cicero subliniază că oamenii, indiferent de gradul lor de cultură, posedă un „sensus tacitus", un simţ elementar estetic, cu ajutorul căruia „omnes sine ulla arte aut ratione diiudicant"[8].

Cu alte cuvinte, o evaluare estetică se poate realiza şi fără „ars" (cultură estetică), „ratio" (cuantum de cunoştinţe), în mod spontan, numai prin acel „tacitus sensus" (de ex., prin intermediul urechilor, aşa cum cîntă, de pildă, lăutarii, fără note). Totuşi, Cicero face o precizare importantă: un om cu cunoştinţe rudimentare, un „homo rudis", în ciuda faptului că se apropie spontan de cunoaşterea estetică, nu poate realiza o judecată estetică profundă, care presupune cunoştinţe[9].

Numai cu ajutorul unui „tacitus sensus", bazat numai pe „intellegentia communis", înţelegerea estetică a frumosului este scăzută.

Un „homo indoctus" este incapabil să analizeze datele senzaţiilor şi să evite erorile de interpretare. Un „homo rudis", impresionat de o gamă de culori, nu este capabil să discearnă, spre exemplu, calitatea unei picturi care şi-a pierdut strălucirea[10].

Sînt interesante unele consideraţii generale pe care le face Cicero asupra evaluării estetice (judecăţii estetice) a unor fenomene.

După Cicero, ochii omului disting culorile şi formele, iar urechile percep sunetele[11]. Aceste senzaţii ne produc plăcerea[12] şi, dintre toate vieţuitoarele, numai omul, singur, este capabil să cuprindă frumuseţea, graţia şi armonia părţilor[13].

Dar delectarea estetică profundă, după cum s-a arătat mai sus, nu se poate realiza în mod spontan.

Fără sprijinul raţiunii, nu se poate realiza decît o „judecată a simţurilor", or, pentru o evaluare estetică profundă este necesară o „judecată a spiritului"[14]. Judecata estetică a simţurilor implică doar opinia publicului sau plăceri vizuale ori auditive, care adeseori sînt inconsistente şi nesigure[15].

---

[8] C i c e r o, *Orator*, 203.
[9] T. W e i s s, *Analiza raţională şi ştiinţa la Cicero*, în StUBB, Philologia, **2**, 1979, p. 4.
[10] C i c e r o, *In Verrem*, 5, 45.
[11] C i c e r o, *De natura deorum*, 3, 145; *Orator*, 162, 173.
[12] C i c e r o, *De oratore*, 25; *Orator*, 162, 198, 257.
[13] C i c e r o, *De officiis*, 6, 14.
[14] C i c e r o, *Acad. post.*, 30.
[15] C i c e r o, *Orator*, 237.

Cicero încearcă să realizeze un fel de ierarhizare a lui „intellegentia", cînd vehiculează termenii de „intellegentia mediocris"[16], „vulgaris"[17], „communis"[18], „popularis"[19], investind acești termeni cu diferite atribuții.

În funcție de această ierarhizare a lui „intellegentia", Cicero stabilește capacitatea de comprehensiune a realului, prin rațiune sau intuiție, care-l ajută pe om să-și însușească nu numai o anumită manieră de a gîndi, ci și de a simți. Prin urmare, „judecata estetică", puterea, capacitatea de a evalua profunzimea estetică, depinde de gradul de erudiție a omului.

Deci dacă Cicero susține existența unei „intellegentia communis" sau „tacitus sensus", care face pe oameni să aibă perspicacitatea de a intui chiar la un nivel elementar valoarea estetică a unor fenomene artistice, apoi nuanțele, subtilitățile unor obiecte de artă nu sînt accesibile decît unor oameni cu o cultură superioară. Omul cu o cultură inferioară sesizează numai „epiderma estetică" de cele mai multe ori, pe cînd omul cultivat, „esența estetică". Omul necultivat nu este capabil să-și dea seama de anumite carențe ale operelor de artă, apreciind adeseori ceea ce nu este vrednic de laudă[20]. În funcție de acești factori amintiți, Cicero proclamă o varietate a gusturilor estetice.

Categoria principală estetică Cicero o denumește *pulchrum* sau *pulchritudo,* pe care o aplică în cele mai diverse domenii. Astfel, Cicero vorbește despre „pulchritudo corporis", pe care o corelează adeseori cu „valetudo", folosind și sinonimul de „venustas". „Venustas et pulchritudo corporis secerni non potest a valetudine"[21].

Cicero stabilește două categorii de „pulchritudo": una, specifică femeilor (venustas mulieris), în care frumusețea corporală este preponderentă, și alta, specifică bărbaților, în care semnificativă este „dignitas virilis"[22]. Prin folosirea termenului de *dignitas,* Cicero realizează, de fapt, o fuziune între estetic și etic. Aceeași fuziune se remarcă în formularea: „Vultus multam affert dignitatem, tum venustatem"[23].

Relația dintre etic și estetic este deosebit de evidentă în domeniul retoricii, cînd Cicero corelează *dignitas* cu *venustas,* subliniind că: „Oratoris est agere cum dignitate ac venustate"[24].

Cicero, vehiculînd conceptul de frumos, se referă adeseori la „frumusețea morală" a omului: „Dignitas (în sensul de frumusețe morală) alicuius *honesta* et cultu et *verecundia* digna auctoritas est[25].

---

[16] C i c e r o, *De inventione,* 2, 44.
[17] *Ibidem,* 2, 67.
[18] C i c e r o, *De legibus,* 1, 44.
[19] C i c e r o, *Orator,* 117.
[20] C i c e r o, *De officiis,* 3, 15.
[21] C i c e r o, *De officiis,* 1, 27, 95.
[22] C i c e r o, *De officiis,* 1, 30, 17.
[23] C i c e r o, *Orator,* 18, 60.
[24] C i c e r o, *Orator,* 1, 31, 142; *De oratore,* 3, 178.
[25] C i c e r o, *De inventione,* 2, 55.

În acelaşi context, Cicero foloseşte şi termenii de „dignitas formae“[26], „dignitas corporis“[27] sau stabileşte corelaţia: „Ad extremum agere cum dignitate ac venustate“[28].

Corelaţia dintre etic şi estetic se învederează şi în formularea: „*Honestum sua pulchritudine* speciegue laudabile“[29] sau în: „Quis non admiretur *spledorem pulchritudinemque virtutis*“[30].

Interferenţa dintre etic şi estetic nu apare pretutindeni, elementul estetic putînd să apară şi independent, ca, de pildă, în *De signis:* „Erant aenea praeterea duo signa, non maxima verum eximia *venustate*, virginali habitu atque vestitu“[31] sau „Homo affluens omni lepore et venustate“[32].

Cicero, în altă ordine de idei, stabileşte un principiu estetic demn de menţionat: dintre toate vieţuitoarele, singur omul „simte“ ordinea, măsura, în acţiunile şi vorbele sale, precum şi frumuseţea şi graţia, acordul părţilor constitutive ale unor lucruri vizibile[33]. În legătură cu frumuseţea care se degajă din *ordinea* cuvintelor, Cicero face următoarea remarcă: „Praeclara et eximia species orationis perfectae est pulchritudo verborum“[34].

Cicero stabileşte şi relaţia dintre util şi estetic[35], conform căreia, atît în natură, cît şi în artă, ceea ce este util este şi frumos, respectiv, demn şi graţios, referindu-se la animale, plante, coloane, temple etc.

Sînt meritorii reflecţiile ciceroniene asupra „frumuseţii“ naturii din *De natura deerum*[36], stabilind o relaţie între lume şi artă, menţionînd că lumea este mai frumoasă, că toate părţile sale constitutive sînt *utile* şi *frumoase* şi că „operele“ naturii sînt mai reuşite decît cele ale artei. El proslăveşte frumuseţea pămîntului, a mării şi a corpurilor cereşti[37]. Este adevărat că această idee a frumuseţii universului a fost abordată şi de Platon.

Cicero subliniază frumuseţea fizică a vieţuitoarelor, care populează natura. Susţine că în timp ce unele părţi ale corpului animalelor sînt utile, de exemplu, mîinile şi picioarele, altele servesc, drept ornament, ca, de pildă, coada de păun sau barba omului[38]. Alteori, stabileşte relaţii între forma armonioasă a membrelor şi culoarea lor: „Ut corporis et quaedem apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate eaque dicitur pulchritudo“[39].

---

26 Cicero, *De officiis*, 1, 36, 130.
27 Cicero, *De inventione*, 2, 1.
28 Cicero, *De oratore*, 1, 31, 142.
29 Cicero, *De finibus*, 2, 15.
30 Cicero, *De officiis*, 2, 10.
31 Cicero, *Verr.*, 2, 4, 3, 5.
32 Cicero, *Verr.*, 2, 5, 54, 142.
33 Cicero, *De officiis*, 14.
34 Cicero, *De oratore*, 3, 19.
35 *Ibidem*, 3, 179—181.
36 Cicero, *De natura deorum*, 2, 90, 98.
37 *Ibidem*, 98—100, 155.
38 Cicero, *De finibus*, 3, 18.
39 Cicero, *Tusculanae*, 4, 18.

Cicero stabilește o ierarhizare, cînd asemuiește frumusețea corpului cu cea a spiritului. Conform concepției stoicilor, Cicero susține că frumusețea spirituală depășește pe cea corporală și conchide că „înțeleptul singur este frumos“[40].

Cicero face o serie de considerații asupra „frumuseții“ artei. Face ample referiri la „arta de a trăi“[41], „arta de a vorbi“[42] și consideră matematica, geometria, gramatica și astronomia drept arte[43]. În acest larg sens, arta, conform părerii lui Cicero[44], se bazează pe cunoștințe dobîndite într-o manieră metodică, pe memorie, percepții și știință[45]“. Artele fortifică simțurile noastre“: pictorul vede ceea ce noi nu vedem, iar muzicianul, ceea ce noi nu auzim[46]. „Artele au fost create ca o imitație a naturii“: imitînd natura, rațiunea a produs lucrurile necesare vieții[47].

Unele arte sînt aducătoare de profit, altele ne delectează numai, ca, de pildă, pictura, sculptura, muzica[48]. Artele care ne delectează, după Cicero, au luat naștere mai tîrziu decît cele aducătoare de profit. Din acest motiv, elocința era lipsită la început de ritm, acesta nefiind introdus decît mai tîrziu spre delectarea simțurilor noastre[49].

*

Este un merit incontestabil al lui Cicero că a considerat proza ca o modalitate de expresie artistică. El este tributar, sub acest raport, lui Gorgias, care definea poezia ca „logos metrificat“, iar proza ca „logos fără metru“. În acest context, retorica devine pentru Cicero și o „psihagogie“ (conducătoare de suflete), căreia îi revine, după cum menționează, pe bună dreptate, V. Florescu, obligația de a folosi, pe lîngă argumentația propriu-zisă, și *incantația*, adică seducția prin splendoarea formei discursului, pe care Cicero o denumește *movere, flectere,* prin care, vorbirea devine de multe ori mai mult prilej de artă decît mijloc de comunicare.

Se naște ideea unui *plus,* cerut mai mult, cînd în vorbire accentul nu cade pe comunicare și argumentare, ci pe ceea ce Gorgias numea „încîntare“, „producerea bucuriei“ sau „vătămarea plăcută“, pe care Roman Jakobson o va numi „liberalitate“.

Meritul lui Cicero rezidă tocmai în faptul că prin această idee de adăugire, de plus, gnoseologia și psihologia, ratio și oratio, cunoașterea și arta se înmănunchează în vederea aceluiași scop.

În felul acesta, Cicero transformă „nuditatea“ unei comunicări într-o comunicare artistică, prin utilizarea savantă a epitetelor, a alegerii cuvintelor, a figurilor de stil și de gîndire. *Ornarea* la Cicero nu este o

---

40 Cicero, *De finibus,* 4, 16.
41 Cicero, *De finibus,* 3, 75.
42 *Ibidem,* 10.
43 Cicero, *De oratore,* 1, 10, 187.
44 Cicero, *De finibus,* 3, 18.
45 *Ibidem,* p. 5, 26.
46 *Ibidem,* p. 28.
47 Cicero, *De legibus,* 1, 26.
48 Cicero, *De natura deorum,* 2, 148.
49 Cicero, *Orator,* 185.

simplă creștere cantitativă, o *quantitas verborum* sau *abundantia* sau *copia verborum și figurarum*, ci o *amplificatio*, rezultată prin adăugarea așa-numitului *„pondus rerum"* a unui *„ornatus verborum"*. În felul acesta se creează formula: *pondus rerum* + *ornatus verborum* = *amplificatio rei ornando*. În acest context, deși Cicero accepta rolul înzestrării naturale a omului (ingenium), totuși promova o estetică rațională, pretinzînd primatul *rațional* al artei[50].

Orice supralicitare a talentului nedisciplinat de „artă", orice urmă de improvizație și de lăsare a inițiativei cuvintelor era stigmatizată cu termenul de *asianism*.

În legătură cu aceasta, în cartea a XXII-a a *Epistolelor* sale *morale*, adresate lui Lucilius, Seneca socotea ridicole niște versuri pe care Q. Ennius le-a scris despre Cethegus (om politic și orator, mort în 196 î.e.n.), în care acesta era etichetat drept „măduvă a Persuasiunii"[51]. Seneca deplînge faptul că asemenea versuri erau savurate de Cicero. „Mă mir că oameni foarte talentați au admirat atît de mult pe Ennius, încît i-au putut lăuda astfel de versuri ridicole"[52]. Iar despre Cicero vorbește astfel: „Nu mă mir că s-au putut scrie aceste versuri, cînd s-a găsit cineva care să le laude, dacă nu cumva marele orator pleda cauza sa și voia ca aceste versuri să pară bune"[53]. Deci, pînă și marele Cicero, teoretician al frumosului, a devenit ținta unor critici în legătură cu unele carențe în ceea ce privește un simț autentic artistic[54].

Am citat aceste referiri ale lui Seneca spre a sublinia că nici Cicero n-a fost imun față de anumite „încălcări" ale moderației în ceea ce privește folosirea elementelor ornamentale.

Realitatea este că Cicero prin folosirea unor termeni încetățeniți în operele înaintașilor săi ca Ennius, prin specificitatea acestor cuvinte, intenționa să imprime un aer de eleganță scrierilor sale"[55].

Pe de altă parte, în opoziție cu insinuările lui Seneca la adresa lui, Cicero pleda pentru o eleganță moderată. El nu-i lăuda, spre exemplu, pe L. Crassus și pe Q. Scaevola pur și simplu pentru eleganța ce se degajă din operele lor, ci pentru *eleganța unită cu cumpătare*. „Crassus — spune el — era cel mai cumpătat dintre cei eleganți, iar Scaevola era cel mai elegant dintre cei cumpătați"[56].

În concluzie, cu intenția de a aborda numai anumite aspecte ale preocupărilor estetice ale lui Cicero în domeniul operelor sale filozofice și retorice, am vrut să reliefăm:

1. La Cicero, sferele estetice ale expresivității apar adeseori de sine stătătoare, deoarece binele moral poate să existe, fără a fi exprimat din punct de vedere estetic.

---

[50] V. Florescu, *Retorica și neoretorica*, București, 1973, p. 30—50.
[51] Ennius, *Annales*, București, Ed. Acad. R.S.R., 1973, p. 55.
[52] Seneca, *Epistolae morales ad Lucilium*, 22.
[53] A. Gell, N. A., 12, 2, 6.
[54] A. Gell, N. A., 12, 2, 9.
[55] *Ibidem*.
[56] Cicero, *Brutus*, 40, 148.

2. Expresia artistică, modalitățile de reprezentare ale frumosului pot să apară la Cicero detașate de ideile de bine, de atitudine morală.

3. Totuși, în valorificarea estetică se amplifică din ce în ce mai mult legăturile esențiale dintre valorile etice și estetice ale operelor ciceroniene. Aceasta, datorită faptului că reflectarea realității în artă reprezintă o reflectare a universului uman, a realității stabilite și necesare dintre oameni[57].

4. În lumea antică, epoca lui Socrate, Platon și Aristotel a fost epoca înfloririi supreme a gîndirii filozofico-estetice antice.

Dar această gîndire se perpetuează prin Cicero, prin operele sale filozofice și retorice, în care filozofia antică, atît ca antologie și cosmologie, s-a împletit adesea cu estetica și, venind în contact, se confunda cu ea.

Poate nu exagerăm, dacă susținem că germenii multor curente din istoria universală a esteticii rezidă în operele ciceroniene, iar contribuția acestora la interpretarea științifică a problemei categoriilor estetice este deosebit de prețioasă.

Poate nimeni nu și-a exprimat atît de sentențios punctul de vedere asupra relației dintre estetic și etic ca Jean-Jacques Rousseau, în scrierile sale despre artă. În discursul asupra temei: A contribuit progresul științelor și artelor la purificarea morală a societății?, el răspunde așa: „Omul avut se cunoaște după bogăția hainei, omul bogat după gust — după eleganța ei. Omul sănătos și puternic se recunoaște după alte semne: forța și vigoarea trupului sînt de găsit sub veșmîntul simplu al plugarului, nu sub cel aurit al curteanului. Podoabele sînt la fel de străine virtuții, care e forța și vigoarea sufletului. Omul integru e un atlet căruia îi place să lupte gol. El disprețuiește zorzoanele inutile ce i-ar stingheri dezvoltarea forței și dintre care cele mai multe au fost născocite doar spre a ascunde o diformitate sau alta“[58].

Premisele acestei meditații se află în operele filozofice și retorice ale lui Cicero, deși au fost elaborate cu două mii de ani în urmă.

ON SOME AESTHETIC ASPECTS OF CICERO'S RHETORICAL AND PHILOSOPHICAL WRITINGS

(Summary)

In tackling the numerous aesthetic implications of Cicero's works of rhetoric and philosophy, the author gives special emphasis to the relation between reason and aesthetic judgement, seen as man's ability to understand things and grasp their aesthetic significance.

Special treatment is given to the interrelation of the ethical and aesthetical factors, which cannot be considered absolute. The ways of aesthetic representation appear in Cicero's works as being self sufficient, related to the ethical or a reflection of human life.

---

[57] Gh. Berescu, *op. cit.*, p. 70.

[58] Jean Jacques Rousseau, *Scrisori despre artă*, București, 1981, p. 5.

The philosophical and aesthetic thought of the time of Socrates, Plato and Aristotle is perpetuated by Cicero's rhetorical and philosophical works, where ancient philosophy — as both ontology and cosmology — often coexists with aesthetics and even becomes, at times, identified with it.

In Cicero's works one can find the germs of many trends in the world history of aesthetics. They can be of great help for a scientific approach to the problem of aesthetic categories.

ADVERBES MODIFIEURS DE PARADIGME (II)

IOAN BACIU

Dans la première partie de cet article* nous avons démontré que les adverbes *même, aussi, non plus, surtout* et *seulement* incidents à un élément x de la phrase introduisent un présupposé qui indique que cet élément x est ajouté à un ensemble d'éléments formant un paradigme (les quatre premiers que nous appelons *adjonctifs*) ou, au contraire, qu'il est à soustraire et à opposer à ce paradigme (*seulement* que nous appelons *restrictif*). Comme nous le disions en concluant cette première partie, cette analyse est appuyée par une série de faits et en éclaire d'autres dont il sera question ci-après.

9. L'analyse est confirmée par divers ordres de faits:

a) par l'interprétation des grammairiens. Ainsi, à propos de *même* on dit qu'il marque „un renchérissement, une gradation"[1]; qu'il „Introduit un terme qui renchérit . . ."[2]; que „. . . *même* signifie *et aussi*"[3]; on parle d' „. . . un emploi adverbial de *même*, marquant l'extension («de plus, aussi», sens du latin *etiam*) . . ."[4], etc.

De même l'analyse superlative de *surtout* est confirmée par la description que donnent de son sens les dictionnaires: „*Plus* que tout autre chose", „*plus* particulièrement"[5].

b) par le caractère paradoxal de certaines phrases contenant des modifieurs de paradigme comme:

(41) (a) *Elle fait même des choses possibles.*
(b) *Elle surtout est ma mère.*
(c) *L'Asie aussi est le plus grand continent.*

dont les présupposés sont impossibles ou contradictoires:

(pp 41) (a) *Elle fait des choses impossibles!*
(b) *D'autres aussi sont ses mères, mais elles le sont moins!*
(c) *Il y a d'autres continents les plus grands!*

---

* La première partie est parue dans le no. 1, 1981, pp. 40—50 de cette même revue. Comme la lecture de cette partie ne dispense pas de se rapporter à la première, nous avons trouvé préférable de continuer la numérotation des exemples et des paragraphes.

[1] P. Robert, *Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française*, Paris, 1979.

[2] *Dictionnaire Larousse du français contemporain.*

[3] G. Mauger, *Grammaire pratique du français d'aujourd'hui*, Paris, 5-e éd., § 376.

[4] W. v. Wartburg, et P. Zumthor, *Précis de syntaxe du français contemporain*, Berne, 1958, § 656.

[5] P. Robert, *op. cit.* (c'est nous qui avons souligné).

c) contrairement au principe d'enchaînement énoncé par O. Ducrot[6], il y a des cas où le présupposé intervient dans l'enchaînement syntactico — logique des propositions: quand le posé de l'une contredit le présupposé de l'autre, certains liens deviennent inacceptables ou absurdes. Ainsi à partir de:

(42) (a) *Aucune fille ne chante.*
(b) *Marie chante,*

on peut avoir les phrases:

(43) (a) *Aucune fille ne chante, mais Marie chante.*
(b) **Aucune fille ne chante, mais même Marie chante.*
(c) *? Toutes les filles chantent, mais même Marie chante,*

où, dans (b), le présupposé introduit dans la seconde proposition par *même* contredit le posé de la première. Pourtant dans (c) cette contradiction disparaît sans que la phrase ne devienne pleinement acceptable. Pourrait-on en conclure que *même* s'oppose à la jonction par *mais?*

Quant au lien disjonctif, tous les adjonctifs le repoussent; seul le restrictif *seulement* l'admet:

(44) (a) **Toutes les filles chantent ou Marie aussi (surtout) chante.*
(b) **Toutes les filles chantent ou même Marie chante.*
(c) *Toutes les filles chantent ou seulement Marie chante.*

d) la structure des modifieurs roumains correspondants confirme partiellement notre analyse. Soit schématiquement:

— *aussi* = idée d'adjonction: roum. *și;*

— *même* = idée d'adjonction + idée d'opposition (concessive): roum. *chiar și;*

— *surtout* = idée d'adjonction + idée de choix superlatif: roum. *mai ales* (où *mai* est l'adverbe qui forme le comparatif équivalent de *plus* et *ales* le participe de *a alege* „élire, choisir“, donc littéralement *mai ales* veut dire „plus choisi“, donc choisi parmi d'autres — sens commun avec *aussi,* idée d'adjonction — pour l'intensité de sa participation — idée superlative qui distingue *surtout* de *aussi).* Tout ceci peut se représenter par table:

modifieur francais	*aussi*	*même*		*surtout*		*seulement*	
analyse sémique	adjonction	opposition	adjonction	idée superlative	adjonction	negation de	l'adjonction
modifieur roumain	*și*	*chiar*	*și*	mai	*ales*	*numai*	

[6] O. Ducrot, *Dire et ne pas dire,* Paris, 1980, pp. 81 sqq. A propos de *même* il est amené plus loin à nuancer: „... c'est un caractère sémantique constant de *même,* que de relier seulement deux énoncés qui «vont dans le même sens», ...“ (p. 196).

Et à la forme négative:

modifieur français	*non plus*	*même (...pas)*		*surtout (...pas)*		*seulement (...pas)*	
analyse sémique	adjonction négative	adjonction négative	opposition	idée superlative	adjonction négative	négation de :	adjonction négative
modifieur roumain	*nici*	*nici*	*măcar (chiar)*	*mai*	*ales (nu)*	nu	numai

Du point de vue contrastif *și* et *nici* présentent des difficultés et se trouvent à la source de fautes par transposition erronée. C'est que la grammaire roumaine distingue *și* et *nici* conjonctions copulatives (= *et*, respectivement *ni*) et *și* et *nici* adverbes (modifieurs, qui correspondent, on viend de le voir, à *aussi* et respectivement à *non plus*). Il nous semble que l'emploi adverbial de *și* et de *nici* est dérivé de l'emploi conjonctif par implicitation de la première proposition d'une phrase copulative. Cf.:

(46) (a) *Toate fetele cîntă și Maria cîntă.*

(b) *Nimeni nu cîntă, nici Maria nu cîntă,*

qui, par suppression de la première proposition, deviennent:

(47) (a) *Și Maria cîntă.*

(b) *Nici Maria nu cîntă,*

avec accent d'insistance sur *și* et *nici*. A la traduction on aura:

(46) → (48) (a) *Toutes les filles chantent ET Marie chante.*

(b) *Personne ne chante NI Marie ne chante,*

mais:

(47) (a) → (34) *Marie AUSSI chante.*

(b) → (38) *Marie NON PLUS ne chante pas.*

La faute la plus fréquente des Roumains pratiquant le français c'est de traduire *și* et *nici* modifieurs comme s'ils continuaient à être conjonctions.

Dans certains cas, *même* semble ne plus indiquer l'adjonction, mais seulement l'opposition concessive, comme dans:

(49) (a) „J'avais enfin abordé Monique, le plus bêtement du monde; ni sur le banc, ni *même* dans le square, ..." (H. Bazin);

(b) „..., il lui apprendrait qu'elle épouserait un prince hindou. Pas forcément en premières noces, ni *même* en secondes" (R. Queneau).

Il s'ensuit que sur le plan contrastif *même* n'y correspond qu'à *chiar (măcar)*, l'idée adjonctive étant exprimée en roumain aussi par la conjonction copulative (*și* ou *nici*). Donc: *chiar și* se traduira par *même*, mais *și chiar* par *et même*. A la forme négative il n'y a pas de changement de place de *nici* par rapport à *măcar* ou *chiar*, d'où une autre difficulté: *nici chiar (măcar)* = a) *même pas* et b) *ni même* (comme dans (49)).

On remarquera enfin que la première proposition des phrases (46) et (48), passée dans le présupposé de (47) et, respectivement, (34) et (38), peut revenir dans le posé, ce qui fait introduire une seconde fois la conjonction avec conservation de l'adjonctif. En roumain cela donne:

(47′) (a) *Toate fetele cîntă ȘI ȘI Maria cîntă.*

(b) *Nimeni nu cîntă (ȘI) NICI Maria nu cîntă*,

ce qui correspond en français à:

(34′) *Toutes les filles chantent ET Marie AUSSI chante.*

(38′) *Personne ne chante NI Marie NON PLUS ne chante*,

phrases analogues au type (49) avec *même* (cf.: „Puisque tu n'as pas sommeil ni ta maman non plus", M. Proust).

d) qu'il faille traiter ensemble les adverbes en question est prouvé aussi par ce que dans certains cas ce qui les distingue est neutralisé et certains d'entre eux deviennent synonymes. Ainsi, *seulement* équivaut à *même* dans certaines phrases négatives (cf. §§ 5 et 7), *aussi bien que* est synonyme de *de même que*. Ils apparaissent simultanément dans des constructions corrélatives: *non seulement ... mais aussi (surtout)*. Enfin, ils aparaissent les uns dans les paraphrases des autres: (33) est paraphrasable par:

(50) *Marie aussi chante, quoiqu'elle ...*

paraphrase qui met encore une fois en évidence la composante concessive de *même* à côté de la composante adjonctive (paraphrasée par *aussi*).

e) si ces adverbes sont des modifieurs de l'extension, ils devraient ne pas pouvoir être utilisés quand l'extension ne peut être modifiée, ce qui arrive dans les SN à prédéterminant négatif *(aucun, nul, pas un)*, dans les pronoms négatifs *(personne, rien, nul)* et dans les adverbes négatifs (*jamais, nulle part*, etc.). Effectivement ce qui est réduit à zéro ne peut être ni adjoint ni retiré, d'où:

(51) (a) **Même aucun livre ne me plaît.*

(b) **Personne non plus ne vient.*

(c) **Jamais seulement il ne te le dira.*

10. Analyse des distributions. Les modifieurs de paradigme peuvent accompagner diverses parties de la proposion, disions-nous ci-dessus (§ 1). Reprenons cette affirmation:

a) un SN ou un pronom, quelle qu'en soit la fonction syntaxique:
— sujets (cf. (33) à (36), (12) et (12′), etc.);
— objets directs (cf. (2) (b), (3) (b), (14), etc.);
— attributs:

(52) (a) *Elle est même avocate.*
(b) *Elle est avocate aussi.*
(c) *Elle est surtout avocate.*
(d) *Ele est seulement avocate.*

— syntagme prépositionnel (y compris infinitif prépositionnel et gérondif). Le modifier y précède la préposition ou suit la syntagme:

(53) „Tous ces visages, qu'ils soient d'hommes, de femmes, même d'enfants" (J. Giono).

(54) (a) *Ils se lèvent contre vous surtout.*
(b) *Ils se lèvent contre leurs parents aussi.*
(c) *Il lit même en voyageant.*

Les personnels sujets suivis ou précédés de près d'un modifieur prennent la forme disjointe; régimes conjoints, ils ne peuvent être accompagnés de prés de modifieurs. Sujets et régimes conjoints peuvent être déterminés à distance par un modifieur placé après le verbe, ce qui est source d'ambiguïté (qui peut ou non se résoudre dans le contexte, dans la situation d'énonciation). Pour lever l'ambiguïté le personnel peut être repris devant le modifieur sous sa forme disjointe. A (55):

(55) *Je chante*

correspondront avec *aussi* (12) (a), (b) et (c), à (56):

(56) *Marie le chante,*

correspondront toujours avec *aussi,* par exemple:

(57) (a) *Marie le chante aussi* (ambigu).
(b) *Marie le chante lui aussi.*

b) les modifieurs de paradigme peuvent tous, naturellement, déterminer le verbe (pour la discussion concernant leur place par rapport au verbe, voir la note 8 de la I-e partie, §§ 6 a) et b) et 7).

c) ils peuvent déterminer des adverbes et locutions adverbiales:

(58) (a) *Elle le fera même difficilement.*
(b) *Il le préfère comme cela surtout.*
(c) *On se conduit mal aussi.*
(d) *Je resterai un peu seulement.*

Les adverbes et les syntagmes circonstanciels de temps admettent le modifieur de façon différenciée:

— ceux qui indiquent le temps de façon ponctuelle n'opposent pas de résistance:

(59) (a) *Je viendrai même aujourd'hui.*
(b) *Je viendrai le quinze janvier aussi.*
(c) *Je viendrai surtout alors.*
(d) *Je viendrai seulement dans une semaine.*

— ceux qui indiquent un intervalle résistent à *aussi* et *surtout:*

(60) (a) *Je resterai même une heure.*
(b) *Je resterai seulement deux jours.*
(c) *? Je resterai une heure aussi.*
(d) *? Je resterai surtout quinze jours.*

— les adverbes de temps et de lieu qui expriment une quantification abstraite manifestent des résistances représentées ci-dessous:

adverbes		modifieurs			
temporels	locaux	même	aussi (non plus)	surtout	seulement
toujours	partout	+	—	—	—
souvent		+	—	—	—
parfois		—	—	—	+
rarement		—	—	—	+
de temps en temps	ça et la	—	—	—	+
jamais	nulle part	+	—	—	—

Même peut déterminer les adverbes intensifs tels *très, trop, assez, plus, moins* (mais non, semble-t-il, *si, aussi, bien, tout, presque*): — *Il est beau.* — *Il est même très beau.* Dans ces cas *même* aurait la propriété de „porter sur l'énonciation elle-même“[7], c'est-à-dire dans l'exemple donné la structure complète serait: „Je pourrais même dire qu'il est très beau“.

Certains adverbes, de temps ou de lieu peuvent s'employer avec *même*$_3$ antéposé et avec *même*$_1$ postposé: *même ici* =/= *ici même, même là* =/= *là même, même aujourd'hui* =/= *aujourd'hui même, même alors* =/= *alors même,* etc., ce qui fait constater que *même*$_1$ a un emploi plus large que *însuși* qui ne peut le traduire qu'auprès d'un SN ou d'un pronom. Dans les emplois mentionnés ici *même*$_1$ sera rendu par *chiar, exact, fix*[8], mais non par *chiar și* qui traduit *même*$_3$, antéposé.

d) les adjectifs admettent les modifieurs sans restriction quand ils sont attributs:

(61) (a) *Elle est même intéressante.*
(b — d) *Elle est belle aussi (surtout, seulement).*

En tant qu'épithètes intégrées à un SN, ils n'admettent les modifieurs que s'ils sont postposés au substantif ou antéposés au prédéterminant, dans les deux cas avec la fonction d'épithètes détachées appositionnelles (cf. ci-dessus § 6 la discussion sur (i) et (ii) valable non seulement pour *même* et la note 18 de la I-e partie).

e) des propositions subordonnées:

— substantives:

(62) (a — b) *Elle sait même (surtout) que tu l'as trompée.*
(c — d) *Elle sait qui l'a trompée aussi (seulement).*

— temporelles:

(63) (a — d) *Il sort même (aussi, surtout, seulement) quand il fait froid.*

(64) (a — d) *Je te remercie même (aussi, surtout, seulement) parce que tu es resté.*

---

[7] *Op. cit.* sous la note 14 ci-après, p. 69.

[8] „(après un adverbe de lieu ou de temps, un pronom démonstratif) Indique une valeur exclusive“ *(Dict. Larousse du français cont.).*

Pourtant les causales introduites par *comme, puisque, non que* ne semblent pas accepter les modifieurs.
— les consécutives semblent résister aux modifieurs;
— les finales:
(65) (a — d) *Elle ouvre les fenêtres même (aussi, surtout, seulement) pour que l'air entre.*
— modales:
(66) (a — d) *Je le lui dis même (aussi, surtout, seulement) sans qu'il le demande.*
— conditionnelles:
(67) (a — d) *Je l'appelle même (aussi, surtout, seulement) si tu veux.*
On voit mal dans ces conditions pourquoi on parle parfois d'une conjonction *même si*. Il faudrait pour être conséquent et complet parler aussi de *aussi si, surtout si, seulement sans que*, etc. Et que dire de la „conjonction" *même et surtout si* dans: „A ce moment-là, on ne peut songer sans une pointe de nostalgie au coeur à tout ce qui se passe derrière ces montagnes — *même et surtout si* on ne le sait que par ouï-dire" (J. Carrière).
— concessives: les concessives proprement dites excluent les modifieurs. Pourtant M. Grevisse, par exemple, parle de concessives introduites par: *alors même que, lors même que, même si, si même, quand même, quand bien même* qui „marquant à la fois l'opposition et la supposition, pourraient se rattacher aussi aux conditionnelles"[9]. Personnellement, nous croyons que la valeur concessive est due à *même* et qu'il introduit partout cette valeur. Il ne faut donc pas considérer *même* comme faisant partie de la conjonction. Effectivement, sans *même* on a: *alors que, lors que* (ou plutôt *lorsque:* le *Petit Robert* ne donne-t-il pas sous l'entrée *lorsque* (cet exemple pris dans J. Romains: „Lors même qu'ils risquent . . ."?), *si*[10], *quand.* Il est vrai qu'il y a une différence entre les valeurs de *même* et de *quand* dans (a) et (b) de:
(68) (a) *Il lit même quand il est fatigué.*
(b) *Il lit quand même il est fatigué,*
mais les deux *quand* s'opposent de la même façon dans:
(69) (a) *Il lit quand il est fatigué* (simultanéité *pure).*
(b) *Il lit quand il devrait dormir* (opposition dérivée d'une simultanéité anormale).
Il en résulte que la différence entre les deux *quand* n'est pas due à *même* (*alors que* aussi a une valeur d'opposition même en l'absence de *même*). Quant à *même*, il y aurait deux interprétations: a) *même*$_3$ dans (a) (par substitution de *alors* à la temporelle on obtient *Il lit même alors*) et *même*$_1$ dans (b) (la substitution y donnerait *Il lit alors même*, avec *alors même* discuté ci-dessus sous le § 10 c) *in fine*)[11], b) le même *même*$_3$ dans (a) et (b), interprétation qui semble appuyée par ce que (68) (b) peut se réduire à *Il lit quand même*, ce qui fournirait la genèse

---

[9] M. Grevisse, *La Bon Usage*, 7-e éd., § 1031.
[10] Déterminant un *si* dubitatif, *même* se placerait après: „. . . l'on cultivait la science pure pour elle-même sans souci de savoir à quoi peuvent servir les découvertes en cours, ou si même elles servent jamais, . . ." *(Paris Match).*

de l'adverbe *quand même* avec un sens concessif qui justifierait à y voir un *même*$_3$ (cf. la famille paraphrastique: *Il viendra, quoiqu'il soit malade = Il est malade, (mais) il viendra quand même = Il viendra même s'il est malade*, etc.)[12].

— comparatives:

(70) (a — d) *Je le dirai même (aussi, surtout, seulement) comme il ne le faut pas.*

— relatives: les modifieurs indiquent par leur incidence une relative appositive et demandent la reprise de l'antécédent par un démonstratif placé entre le modifieur et le relatif:

(71) (a — d) *Il voit les gens, même (aussi, surtout, seulement) ceux qui sont malades.*

Mais du coup, formellement, le modifieur détermine le démonstratif. Cf. pourtant:

(72) „Maintenant qu'il vivait dans un milieu bourgeois cossu qui ignorait ces contingences, qui comprenait mal leurs méfaits, et *même*, il s'en était rendu compte, *qui les considérait malgré la religion, . . . , avec un certain dédain, . . .*" (J. Carrière).

— des propositions indépendantes: *seulement et aussi* ont spécialisé leur sens dans ce contexte (cf. § 3 pour *aussi*$_1$, § 5 pour *seulement*$_4$), *même* y est populaire, *surtout* régulier et neutre:

(73) *Surtout ne viens plus!*

(74) „Même il arrive qu'un pan de mur entier s'abatte sous le nez de l'habitant ébahi, . . ." (J. Carrière).

. **11.** Conclusion. Nous avons pensé à appeler les adverbes étudiés modifieurs de présupposé, mais cela ne leur était pas propre car le présupposé de (32) sera modifié également dans:

(86) *Marie chante demain;*

(pp 86) *Marie chante* (=/= (pp 32) *Marie fait quelque chose).*

Ce qui oppose *demain* aux adverbes ci-dessus, c'est que *demain* ne dit pas si Marie a déjà chanté, si elle est seule à chanter ou d'autres chanteront également, si elle chantera seulement ou si elle dansera en même temps, etc. Enfin *demain* ne peut déterminer *Marie*.

En échange si un élément *m* appartenant à une phrase *P* este modifié par *même, aussi* ou *surtout*, cela signifie que *m* appartient à un ensemble *M*, dont les membres peuvent se substituer les uns aux autres à tour de rôle dans *P* pour donner naissance à une famille phrastique { } à laquelle *P* est rattaché. Soient de nouveau (33) à (36). La présence des abverbes en question auprès de *m* = *Marie* indique que *Marie* est à rattacher à un ensemble d'agents possibles de *chanter* qui peuvent être précisés, impliqués et déductibles du contexte ou

---

[11] La question se retrouve à propos de *même avant (que), même sans (que)* et *avant même (que), sans même (que)*.

[12] Nous ne savons pas si l'étude de J.-C. Anscombre, «De *même* à *quand même*», annoncée dans *Le Français moderne*, 1, 1979, p. 52 a paru; à plus forte raison nous n'en connaissons pas le contenu.

laissés dans le vague et que la phrase (32) *(Marie chante)* est à rattacher à une famille phrastique {*P*} [13] telle que:

(87) (a — ...) *Marcel (Loulou, Eugène, La fille du concierge, ...) chante.* Tout ceci est la raison pour laquelle nous avons appelé ces adverbes adjonctifs. Comme *seulement* indique une opération contraire: *m* et *P* sont soustraits à {*M*}et à {*P*} , nous l'avons appelé restrictif. Comme tous opèrent une modification du paradigme {*M*}, nous les réunissons sous le nom d'adverbes modifieurs de paradigme.

---

[13] J.-C. Anscombre et O. Ducrot *(Lois logiques et lois argumentatives*, in *Le Français moderne*, 4, 1978) attribuent à l'énoncé des propriétés logicoïdes „dans la mesure où sa compréhension exige qu'on l'estime susceptible de conduire à d'autres énoncés" (pp. 352—353). Ces autres énoncés peuvent se trouver dans le contexte de gauche ou de droite, d'où des propriétés *syntagmatiques*, tandis que des propriétés *paradigmatiques* relieraient „un énoncé à d'autres dont la présence implicite ou explicite, n'est nullement nécessaire" (p. 353). Dans ce cadre, „l'adverbe d'enchérissement *même*" (p. 354) serait l'indice de relations syntagmatiques non assumées par le locuteur, donc de possibilités de relations syntagmatiques que l'interlocuteur peut éventuellement établir. Personnellement, compte tenu de ce que *même* indique une relation entre l'énoncé le contenant et un (des) énoncé(s) absent(s) résumable(s) par le présupposé (cf. la relation entre (33) et (pp 33)) ou détaillable(s) par une famille de phrases sous-entendues (cf. la relation entre (33) et (87)), nous pensons que *même* est plutôt l'indice de relations logicoïdes paradigmatiques.

[14] Ce n'est qu'après la rédaction de cette étude que nous avons pu consulter celle de J.-C. Anscombre, *Même le roi de France est sage* (in *Communications*, 20, 1973, pp. 40—82). Dans ses grandes lignes, cette étude, antérieure, appuie l'analyse que nous venons de donner de *même*. Nous devons pourtant relever que: 1° nous avons eu tendance à accorder une trop grande importance à la place de *même* dans la détermination de sa portée syntaxique (cf. pourtant les discussions sur son ambiguïté). Selon J.-C. Anscombre la place n'est pas indifférente, elle est pertinente, mais insuffisante. Au fond „seule la connaissance de l'énoncé en situation permet de déterminer la portée de *même*" (p. 49), 2° pour J.-C. Anscombre, *même* des couples *moi-même*, etc. serait parfois $même_3$ („Anatole et Zénobie eux-mêmes ont construit leur maison", p. 42). En échange: 1° nous ne sommes pas entièrement d'accord avec sa critique (qui reprend celle de O. Ducrot dans *Dire et ne pas dire*, p. 105) des idées de Fillmore (p. 45: Fillmore soutient que le présupposé de phrases comme *Même Pierre vient* est *expectation* (—α), c'est-à-dire „attente négative". Cet artifice de métalangage est rendu dans le langage courant par: *On ne s'attendait pas à ce que même Pierre vienne*, où le présupposé est explicité sous la forme de la matrice et il ne faut pas l'introduire une seconde — pourquoi pas une troisième alors? — fois comme dans: **On s'attendait à ce que l'on se soit attendu à ce que Pierre vienne* que forge J.-C. Anscombre pour démontrer le manque de fondement de l'analyse de Fillmore). En échange, il a raison de regretter que Fillmore donne un même présupposé pour des couples tels: *Même Johnson vaut mieux que Goldwater* et *Johnson vaut mieux même que Goldwater*. Ayant établi deux composantes du présupposé des phrases à $même_3$, dans notre analyse cela n'arriverait pas: au présupposé de Fillmore s'ajouterait *D'autres valent mieux que Goldwater*, pour la première phrase, et *Johnson vaut mieux que d'autres*, pour la seconde. 2° l'affirmation qu' „il semble que *même* ne puisse porter sur un quantificateur" (p. 68) nous semble trop catégorique (si elle est vraie de *quelque, quelqu'un, certain(s)*, etc., elle ne l'est pas toujours de *tous, plusieurs, beaucoup*, etc.) et du même coup son explication (*même* étant un opérateur ne pourrait pas porter sur un autre opérateur) n'est plus valable: l'incompatibilité caractérisant seulement une partie des opérateurs, il faut en chercher la cause dans leur sens.

A quelques exceptions près (dues à des restrictions sur leur place dans la partie préverbale de la phrase), l'analyse structurale et sémantique de ces adverbes est extrêmement dépendante du contexte et, parfois, de l'intonation. Aussi l'étude complète de la désambiguïsation de leur incidence (identification de *m*) et donc de leur sens par le contexte linguistique et discursif reste-t-elle à faire. Le fait qu'il y ait plusieurs *même, aussi, seulement* (cf. §§ 2, 3 et 5) qui ne se distinguent pas toujours clairement dans le discours est une autre source d'ambiguïtés.

Enfin, il serait intéressant d'essayer de donner une description suffisamment abstraite pour que $même_{1\ 2\ 3}$, par exemple, puissent être analysés comme des cas particuliers d'une même idée générale — ce qui pourrait d'ailleurs s'avérer impossible — ou pour que *même, de même, tout de même, quand même, quand bien même* puissent être expliqués de façon unitaire. Evidemment tout cela dépassait largement le but que nous puvions nous proposer dans les limites de cette étude, mais pourrait faire l'objet d'autres recherches[14].

ADVERBE MODIFICATOARE DE PARADIGMĂ (II)

(R e z u m a t)

În această a doua parte a studiului este confruntată analiza semantică a adverbelor *même, aussi, non plus, surtout* și *seulement* făcută în prima parte cu felul în care gramaticile franceze definesc aceste adverbe și sînt aduse fapte în sprijinul analizei proprii; dintre acestea din urmă analiza contrastivă franco-română este demnă de reținut. În continuare, un paragraf substanțial este rezervat unui aspect puțin relevat anterior: distribuțiile adverbelor în discuție.

STUDIA UNIV. BABEŞ—BOLYAI, PHILOLOGIA, XXVII, 1, 1982

SEMNIFICAŢIA IMAGINII SIMPLE ŞI COMPLEXE ÎN ROMANUL LUI MARCEL PROUST

YVONNE GOGA

Nimic nu este mai definitoriu pentru arta poetică proustiană ca reveria, expresie indubitală a imaginarului de o factură deosebită. Bazîndu-se pe o creativitate fecundă, înzestrată cu cele mai subtile calităţi ale artistului, psihologului şi filozofului, Marcel Proust înţelege să transforme într-un act conştient, chiar dacă acest lucru este ascuns cu premeditare, orice izbucnire spontană a inconştientului. Prin însăşi constituţia sa, imaginaţia proustiană este eminamente poetică, fiind o sursă inepuizabilă a trăirilor emoţionale. Întoarcerea în timp, reconsiderarea faptelor revolute din perspectiva prezentului îi permit romancierului să realizeze prin reverie un act scriitoricesc de excepţie în arta literară. Abandonînd tiparele narative romaneşti, Marcel Proust creează o operă epică fără tramă, izvorîtă dintr-un act imaginativ, care, pentru a putea apoi comunica, se cere scris, realizînd astfel o simultaneitate rar întîlnită în proză prin retrăirea intensivă a unei emoţii din trecut, paralel cu transpunerea ei în limbaj artistic. Această calitate a imaginarului îi ocazionează romancierului unele dintre cele mai reuşite reverii poetice din literatura modernă, care se definesc printr-un caracter constructiv[1] mai pregnant, datorat scopului lor de a ilustra o concepţie artistică. Reveria reprezintă un act de cunoaştere definitoriu pentru arta literară proustiană, strălucit relevată de imaginea poetică prin care scriitorul, perfect conştient de frumuseţea constant oferită, dar de fiecare dată alta, a lumii, caută să comunice cele mai variate stări sufleteşti care se găsesc înlăuntrul fiinţei sale. Hrănită de activitatea imaginativă creatoare, reveria devine o deschidere conştientă a poeziei autentice[2]. Imagini artistice cu totul inedite prin încărcătura lor psihologică şi estetică relevă nota particulară a reveriei şi totodată a romanului *În căutarea timpului pierdut*. Fidel unui principiu al simetriei, al unei construcţii îndelungat meditate care stă la baza întregii structuri romaneşti cu toată aparenta dezordine narativă, Marcel Proust realizează şi la nivelul imaginii artistice construcţii riguroase ce înfăţişează, într-o formă concentrată, gustul său pentru perfecţiunea artistică, atît de bine simbolizat în roman de arta gotică. Unor imagini pe care scriitorul le numeşte „simplificate", el le opune, în construcţia reveriilor, imagini complexe, ample, bogate în detalii, care interpretează perfect intenţionalitatea sa creativă. Dacă imaginile simplificate aparţin prin excelenţă reveriilor izvorîte din dorinţa arzătoare prin care transpare

---

[1] În *La poètique de la rêverie*, PUF, Paris, 1961, Gaston Bachelard menţionează de mai multe ori această calitate.
[2] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 4.

nerăbdarea naratorului de a și le înfăptui, imaginile complexe reprezintă confruntarea cu obiectul. Această opoziție, realizată de romancier prin imaginea artistică, este ecoul dicotomiei obsesive a necunoscutului și a cunoscutului, întîlnită de la un capăt la altul al romanului. Imaginea artistică își asumă astfel o funcționalitate psihologică, exemplificînd atît angoasa proustiană în fața necunoscutului, acea neliniște inexplicabilă provocată de un lucru aflat în închipuire și niciodată văzut, cît și satisfacția, bucuria dezlănțuită de contemplarea nestingherită a obiectului reveriei.

Deși redusă ca proporții, reveria bazată pe imagini simplificate nu e lipsită de semnificație. Elaborate de fantezie, aceste imagini izvorăsc din dorințe nemărturisite ale eroului, ca cea de a o vedea pe Berma jucînd în Fedra, ca cea de a călători în orașele toscane, sau mai cu seamă ca cea de a vedea Balbecul și întregul ținut normand sau bretan cu micile lor orașe atît de atrăgătoare prin simpla sonoritate a numelui lor. Așa cum autorul însuși o mărturisește, aceste imagini simplificate, ușor de hrănit cu iluzii, înmulțesc „bucuriile arbitrare ale imaginației"[3], dar prezintă în același timp riscul de „a agrava decepția viitoare"[4]. Fiind o prezentare a unei dorințe arzătoare, al cărei obiect este neverificat, ele conțin angoasa decepției din clipa în care vor fi confruntate cu realitatea. Redusă ca amploare, dar cu rol bine determinat căutînd să întărească ideea pe care naratorul și-a făcut-o despre anumite lucruri, imaginea simplificată proustiană conferă în același timp autenticitate ficțiunii prin sporirea dorinței de a pătrunde tainele necunoscutului. O imagine astfel realizată este cea a Parmei, oraș pe care naratorul îl cunoaște numai sub aspectul complexului sonor. Evocarea numelui îi sugerează o imagine lipsită de temei real, datorită logicii interne a ficțiunii:

„Numele de Parma, unul din orașele pe care doream cel mai mult să-l vizitez de cînd citisem romanul lui Stendhal, îmi apărea îndesat, lucios, mov și gingaș; dacă mi se vorbea de o casă oarecare din Parma, în care voi fi primit, încercam plăcerea de-a gîndi că voi locui într-o casă lucioasă, îndesată, mov și gingașă care n-avea nici o legătură cu locuințele din nici un oraș din Italia, deoarece mi-o închipuisem numai cu ajutorul acestei silabe grele cu numele de Parma, în care nu circulă deloc aer, și cu tot ceea ce îl făcusem să absoarbă din gingășia stendhaliană și din reflexul violetelor"[5].

Puținele însușiri neobișnuite care caracterizează Parma nu pot fi confundate cu cele reale ale orașului, dar pot fi perfect identificate cu dorința artistului de a ilustra ceea ce percepția sa creatoare, coroborată cu experiența artistică acumulată, poate să reprezinte la o simplă evocare a unui complex sonor. Generate de dorință, hrănite de vis și fortificate prin receptarea lor constantă în nopțile de insomnie ce preced plecarea naratorului la Balbec, aceste imagini se manifestă ca o

---

[3] Marcel Proust, *Swann*, vol. II, p. 264.
[4] *Ibidem*.
[5] *Ibidem*, p. 265.

tentativă de cunoaştere a necunoscutului, o încercare de a traversa fictiv limitele spaţiului înconjurător, materializînd totodată neliniştea actului gnoseologic. Întreaga succesiune de oraşe cu galeriile lor, aflate în ruta pe care o va urma naratorul spre Balbec, devine o înlănţuire de imagini reduse ca proporţii, dar deosebit de persistente şi chiar obsesive. În roman, voiajul spre Balbec nu coincide cu o simplă călătorie cu trenul, ci ilustrează o interpretare nouă a tematicii călătoriei, aceasta din urmă fiind considerată un dublu act creator: unul imaginativ, reprezentat de poetica prefigurativă a voiajului, şi altul obiectiv, prin care fictivul este confundat cu realul. Ruta Paris—Balbec, ruta imaginilor simplificate, este periplul fanteziei proustiene întru îmbinarea psihologicului (efectele complexului sonor asupra eului narator), esteticului (reprezentarea, în mod conştient, a frumosului, într-o formă fictivă) şi poeticului (crearea unor imagini inedite pornind de la o considerare fonetică).

„Bayeux atît de înalt în nobila lui horbotă roşiatică şi a cărui culme era iluminată de aurul vechi al ultimei lui silabe; Vitré al cărui accent ascuţit împărţea în romburi de lemn negru vitraliul vechi; gingaşul Lamballe care, în albul său, oscilează de la gălbuiul cojii de ou la cenuşiul mărgăritarului; Coutances, catedrală normandă, pe care diftongul său final, gras şi dînd în galben îl încununează cu un turn de unt; Lannion cu uruitul diligenţei, urmată de o muscă, în tăcerea lui de sat; Questambert, Pontors, caraghioase şi naive, pene albe şi ciocuri galbene risipite pe şoseaua acestor locuri de apă dulce şi poetice; Benodet, nume de abia legat de ţărm cu pălimarul pe care pîrîul ar vrea să-l tîrască în mijlocul algelor lui; Pont-Aven, avînd albul şi rozul aripii unei bonete uşoare care se oglindeşte tremurînd în apa înverzită a canalului; Quimperlé, mai bine legat încă din Evul Mediu, între gîrlele de pe urma cărora zumzăie şi se îmbroboneşte într-o zugrăveală cenuşie, ca aceea pe care o desenează, prin pînza de păianjen, a unui geamlîc, razele metamorfozate în vîrfuri tocite de argint înnegrit"[6].

Veridicitatea acestor imagini este contestată chiar de către autor, care le consideră false în raport cu realitatea, dar le recunoaşte valoarea de acte imaginative nelipsite de intenţionalitatea exprimării dorinţei de a cunoaşte. Obsesia necunoscutului pare să se transforme la Proust într-un stimulent al creaţiei, într-un element esenţial ce concură la înfăptuirea unei realităţi pur fictive opusă celei bazate pe faptele reale ale lumii înconjurătoare, dar care este în acelaşi timp o modalitate de cunoaştere a acesteia din urmă. Imaginile simplificate ne introduc mai degrabă într-un univers al feeriei care exercită însă asupra naratorului fascinaţia lumii ca produs al propriei sensibilităţi. Această lume imaginară îşi găseşte totuşi o autenticitate atît în imposibilitatea, cel puţin pentru moment, a confruntării cu realul (călătoria la Balbec şi cea din Italia îi sînt refuzate naratorului), cît şi în faptul că dorinţa se returnează imaginaţiei cu o intensitate sporită. Imaginile obsesive ale oraşelor necunoscute din drumul către Balbec se reîntorc spre psihicul care le-a generat, incitîndu-i curiozitatea şi argumentîndu-i angoasa aştep-

---

[6] *Ibidem*, p. 266.

tării. Lumea fictivă a acestor așezări constituie pentru narator un impuls permanent de a le vedea sub adevărata lor înfățișare. Astfel, în cele mai multe cazuri, imaginea simplificată a reveriilor prefigurative din romanul proustian are dubla menire de a crea o realitate artistică fictivă și de a marca necesitatea trecerii spre realitatea artistică bazată pe observația directă, obiectivă. Nu întîmplător reveriile de acest fel sînt situate la începutul romanului, acolo unde se conturează toate căutările proustiene, acolo unde necunoscutul este încă o obsesie majoră a investigației. Pe măsură ce poezia lumii exterioare se dezvăluie, pe măsură ce decepția care măsoară confruntarea imaginii reale cu cea făurită de imaginație se risipește, eroul proustian se lansează în reverii tot mai ample, născute din contactul direct cu realitatea, fondate pe imagini bogate în detalii corespunzătoare complexității percepției artistice. Deși romancierul consideră că imaginile simplificate ar fi cele care s-ar datora „dorinței unei plăceri artistice"[7], cele complexe răspund cu adevărat acestui deziderat estetic.

Pornind de la cu totul alte rațiuni, imaginile complexe înfățișează convingerile estetice și artistice ale unui poet înzestrat cu o sensibilitate deosebită, fiind însăși expresia artei proustiene. Spectacolul măceșilor înfloriți se transformă astfel prin prelucrarea imaginativă a contemplării artistice într-o figurare complexă a percepțiilor vizuale și olfactive în perfectă concordanță cu impresiile afective ale naratorului, multiplicate pe măsura desfășurării reveriei. Imaginea este introdusă printr-o percepție olfactivă: „[...] am fost nevoit să-i ajung în fugă pe tata și pe bunicul meu care mă strigau, mirați că nu-i urmasem pe cărarea care urcă spre cîmp și pe care ei o luaseră. Am găsit-o fremătînd de mirosul rujei albe"[8]. Această primă reprezentare se înfățișează deja ca o îmbinare armonioasă a unei imagini exterioare, care aparține peisajului (parfumul florilor) și a unei imagini de natură psihologică, în măsură să surprindă mișcarea lăuntrică a peisajului (aleea fremătînd de mirosul îmbătător al florii) ca urmare a unui transfer al stării sufletești încercate de narator. Imaginea de ansamblu a florii se îmbogățește apoi și se diversifică prin introducerea unor aspecte vizuale, dar imaginea olfactivă persistă prin noi reluări. Repetarea ei nu mai este dictată de necesitatea de a fi acceptată ca element al lumii imaginative, ca în cazul imaginilor simplificate, ci impusă de necesitatea estetică de a fi percepută în toată frumusețea și complexitatea ei. Cu fiecare apariție a sa, o nouă imagine de detaliu, atît exterior (un nou aspect al arbuștilor înfloriți), cît și interior (răspunsul sensibilității contemplatorului la spectacolul oferit de natură) se alătură ansamblului. De la percepția olfactivă, imaginea se îmbogățește cu elemente descriptive și cu jocuri de lumină, pentru a reveni apoi la imaginea inițială, dar mult amplificată prin comparații:

„Gardul alcătuia un șir de capele care dispăreau sub mormanul florilor lor îngrămădite în altare; dedesubtul lor soarele așternea pe pă-

---

[7] *Ibidem.*
[8] Marcel Proust, *Swann*, vol. I, p. 179.

mînt un pătrat de lumină, parcă ar fi străbătut un geamlîc; parfumul lor se răspîndea atît de onctuos, atît de delimitat în forma lui, ca și cum m-aş fi aflat în fața unui altar al Prea Curatei, și florile, de asemenea gătite, țineau fiecare, cu un aer distrat, buchetul lor sclipitor de stamine, nervuri fine şi strălucitoare în stil flambat ca acela care ajura în biserică parmaclîcul amvonului sau ferestrele în cruce ale vitraliului şi îmboboceau în dalba lor carne de floare de fragă"[9].

Imaginile gardului viu care se multiplică cu o frecvență susținută, datorată perceperii extatice, nu sînt decît un preambul al imaginii florilor surprinse atît ca spectacol, cît și prin efectul pe care îl produc asupra naratorului, dar pe care acesta, aflat încă la începutul investigării propriului său eu, nu poate să și-o explice:

„Dar în zadar stam în fața rujelor albe, ca să respir, ca să înfățișez gîndul meu care nu știa ce să facă cu el, ca să pierd și să regăsesc mirosul nevăzut şi statornic, ca să mă unesc cu ritmul care-i arunca florile ici și colo, cu o voioșie tinerească, și la intervale neașteptate, ca unele intervale muzicale, căci ele îmi ofereau la infinit același farmec, cu o risipă nesecată, dar fără să mă lase să-l adîncesc mai mult, ca melodiile pe care le cînți de o sută de ori în șir, fără să cobori mai în adîncul tainei lor"[10].

Suprapunîndu-și percepțiile vizuale și olfactive, eroul proustian încearcă să le asimileze prin toți porii curiozității stîrnite de spectacolul contemplat, în scopul de a-și desluși ecoul lăsat de acesta în suflet. În contact direct cu obiectul, depășind barierele necunoscutului, aflat în fața evidenței, nu-i rămîne naratorului decît să descopere dincolo de aceasta din urmă o lume pe care numai actul creator este în stare să i-o ofere. Imaginea florilor albe de măceş este o ilustrare a fascinației pe care un spectacol de natură poate să-l exercite asupra unei sensibilități poetice. Repetarea imaginii într-o altă orchestrație se impune pentru deslușirea complexului afectiv, în ipoteza de a fi recreat artistic. Observatorul are nevoie de o deconectare, de contemplarea unui alt peisaj, pentru a reveni și mai avid la imaginea florilor de măceş:

„Mă abăteam de la ele o clipă, ca să mă apropii mai tîrziu, cu puteri împrospătate [. . .]. Apoi reveneam în fața rujelor albe ca în fața acelor capodopere despre care crezi că vei putea să le vezi mai bine cînd ai încetat o clipă să le privești; dar îmi făceam în zadar mîinile straşină ca să privesc numai la ele, sentimentul pe care îl trezeau în mine stăruia obscur și nedeslușit, cercînd în van să se desprindă, să adere la florile lor. Ele nu mă ajutau să-l deslușesc și nu puteam pretinde altor flori să-l satisfacă"[11].

Prefigurînd o posibilă percepție artistică, imaginea florilor de măceș reprezintă o primă etapă a procesului de creație. Contactul specific proustian cu obiectul se înfăptuieşte plecînd de la apelul senzorial spre efectele acestora pe plan sentimental. La nivelul acestor reverii, nara-

---

[9] *Ibidem.*
[10] *Ibidem.*
[11] *Ibidem*, p. 180.

torul se află doar în faza tatonărilor spre descoperirea marii sale vocaţii, astfel că reveria născută din contemplarea florilor albe de măceş nu cunoaşte încă răspunsul. Procedeele de abstractizare, esenţializare şi elaborare nu sînt încă bine desluşite, iar pentru a le înţelege, eroul va trebui să mai treacă prin numeroase experienţe de acest gen (cei trei arbori de la Balbec, clopotele din Martinville, aspectele multiple ale mării etc.). Numai experienţa îl va ajuta să „adere la flori", să creeze imagini complexe, care „să stea mărturie a unui suflet în descoperirea propriei sale lumi, lumea în care ar vrea să trăiască şi care este demnă de geniul său"[12].

Această lume se descifrează prin imaginile complexe, fiind adevărata realitate artistică proustiană, rezultat al prelucrării imaginative în procesul de creaţie.

LA SIGNIFICATION DE L'IMAGE SIMPLE ET COMPLEXE DANS LE ROMAN DE MARCEL PROUST

(Résumé)

Vu la valeur de l'image artistique dans l'oeuvre de Marcel Proust, nous nous sommes proposé de nous attarder dans cette étude sur un détail de construction de celle-ci. Nous avons entrepris l'analyse des images simplifiées et des images complexes qui mettent en évidence la qualité de l'imagination proustienne et le style poétique de la „Recherche".

[12] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 14.

STUDIA UNIV. BABEŞ—BOLYAI, PHILOLOGIA, XXVII, 1, 1982

ROMANUL VIRGINIEI WOOLF CA MEDITAŢIE ASUPRA TIMPULUI

ILEANA GALEA

Romanul Virginiei Woolf, acel gen care tinde să devină autoreflexiv, apropiindu-se de poezia lirică şi de confesiunea spontană, este în esenţă o meditaţie filozofică asupra timpului şi a identităţii umane.

Eliberarea de intriga bine închegată şi de tirania ultimului capitol duce la subsumarea relaţiei omului cu un mediu social dat unui raport mai amplu al individului cu universul şi semenii săi, la o esenţializare a condiţiilor care definesc natura umană, reflectată în explorarea existenţei precare a individului la graniţa dintre vremelnicie şi eternitate, izolare şi comunicare, ideal şi posibilitate.

Urmînd criteriile noului roman, postulate în eseul *Modern Fiction*, V. Woolf redă „halo-ul luminos“ care este viaţa însăşi, ploaia neîntreruptă de impresii produsă de şuvoiul continuu de stimuli din afară, căci „Nu este oare sarcina romancierului aceea de a reda acest spirit schimbător şi necircumscris, oricît de aberant şi de complex, cu un amestec cît mai redus al elementului străin şi exterior?“[1] Dar stările de spirit se autoexprimă în cadrul fluxului conştiinţei, fiindcă în romanul *Valurile*, de pildă, autoarea a dispărut cu desăvîrşire. Problema definirii condiţiei umane şi a identităţii este subordonată unei concepţii integratoare a autoarei, ce constituie viziunea-ramă a romanelor *Spre Far* şi *Valurile*. Conform acestei concepţii, omul este integrat în circuitul vast al universului, iar sfîrşitul lui, acea limitare fatală în timp, nu este decît un nou început, după cum îşi dă seama Bernard din *Valurile:* „Da, eterna, mereu reluata mişcare ascendentă şi descendentă“[2].

În romanul *Valurile* viziunea aceasta generală se reflectă în corespondenţele dintre fazele zilei care înaintează spre întuneric cu etapele vieţii omeneşti care avansează spre moarte. Ea îmbrăţişează diverse trasee ale existenţei, care se armonizează într-o orchestraţie complexă: schimbarea poziţiei soarelui din cenuşiul zorilor cînd marea e una cu cerul, după care se iveşte parcă din apă şi parcurge treptat drumul ascendent spre zenit, pentru ca apoi să coboare, dînd în cele din urmă locul întunericului; succesiunea ciclică a anotimpurilor în cadrul cărora elementele naturii sînt supuse unor dramatice frămîntări şi preschimbări, pînă ce iarna anihilează totul; existenţa umană de la naştere şi pînă la moarte. Pe un plan subordonat, în etapele zilei se urmăreşte destinul unor elemente care reproduc, în miniatură şi în strînsă legătură cu fazele solare, ciclurile mai largi ale naturii: mişcarea păsărilor, existenţa florilor, jocul umbrelor într-o încăpere, zbuciumul neobosit al valului care se sparge de ţărm.

---

[1] Woolf, Virginia, *Modern Fiction*, în Mark Schorer, *Modern British Fiction*, New York, Oxford University Press, 1961, p. 4.
[2] Woolf, Virginia, *Valurile*, trad. Petru Creţia, Bucureşti, 1973, p. 244.

De la ciripitul sfios și izolat, de la umbra vagă ce se desenează sub frunza din dreptul ferestrei și fața mării abia vălurită în primul interludiu, se ajunge treptat, în cel de al patrulea interludiu la strălucirea aprigă și necruțătoare a soarelui înaintea amiezii, cînd lumina alungă umbrele și păsările cîntă pătimaș și apăsat, în timp ce valurile răsună ca niște bătăi de tobă ce cheamă la luptă cete de războinici. Dar încă la începutul zilei, păsările străbătînd cu privirea în lumea întunecată de la rădăcina plantelor, observă frunze veștede, flori desprinse de tulpină și poame putrezite — semne ale descompunerii care zace în însăși ființa tînără a zilei. Asupra acestei materii vegetale și animale moarte se reped păsările cu ciocuri rapace, reflectînd un circuit al transformărilor naturii.

Trăirile intense, plinătatea vieții și lupta competitivă din perioada maturității se răsfrîng în belșugul amiezii pătrunsă de „aroma caldă a bucatelor de miel și de vacă, mireasma plăcută a prăjiturilor și fructelor"[3], în profuziunea de lumină și culoare vie a verii și rapacitatea păsărilor din interludiul al cincelea. Dar tot acum și în chip semnificativ, se aude bubuitul valurilor „ca și cum o sălbăticiune uriașă ar fi lovit din picior"[4], reprezentînd trecerea implacabilă și amenințătoare a timpului, vestind moartea, la fel cum umbra care însoțește floarea în miez de vară îi anunță veștejirea.

Imaginea morții timpurii înaintea epuizării ciclului, prin accident, este redată în episodul din copilărie cînd Neville aude despre un om care zăcea cu beregata tăiată sub un măr din grădină, episod care îl va obseda toată viața pe el și alte personaje din romanul *Valurile*. Pomul implacabil devine simbolul hazardului nemilos și se asociază în capitolul al cincelea cu moartea timpurie a lui Perceval, acel ideal al tinereții și echilibrului, pe care prietenii săi o deplîng.

Faza din miezul zilei este urmată de un simțămînt de sațietate exprimat de Susan: „Sînt plină de fericire naturală"[5], un început al declinului în care soarele coboară, păsările tac „ca și cum s-ar fi ghiftuit de atîta muzică"[6], grămezi de umbră se strîng în încăperea amenințată de un fluture uriaș, întunecat, ce vestește moartea. În continuare culorile vii ale primăverii și verii se topesc în cenușiu și negru, păsările străbat cîmpurile pustii, obiectele din încăpere se pierd într-o masă întunecată, iar oglinda, acel iaz de lumină din interludiul al treilea, devine acum „intrarea sumbră a unei grote"[7].

Dar ultimul interludiu conține și o simetrie cu primul, în imaginea mării care nu se mai deosebea de cer și din care mijește începutul unui nou ciclu, răzbate o licărire de lumină, un ciripit firav de păsări, în timp ce luminile din căsuțele de la țară vestesc zorii unei zile noi.

Timpul este axa în jurul căreia se desfășoară viețile celor șase personaje ale romanului *Valurile*, ce constituie șase moduri de a-l percepe

---

[3] *Ibidem*, p. 93.
[4] *Ibidem*, p. 126.
[5] *Ibidem*, p. 143.
[6] *Ibidem*, p. 137.
[7] *Ibidem*, p. 195.

şi a medita asupra lui. Meditaţia nu este însă teoretică, logică, argumentativă, ci mai ales „impresionistă“, metaforică, dezvăluind impresiile şi asociaţiile pe care le produce scurgerea timpului, în jurul căreia se împletesc evenimente, istorii şi gînduri. Dar proza Virginiei Woolf se eliberează de aceste întîmplări şi se purifică pînă la meditaţia exclusivă asupra timpului, se esenţializează şi se concentrează asupra *duratei*. Cele şase personaje devin „tipuri temporale“ sau versiuni ale reflectării dimensiunii timpului în conştiinţa umană.

Meditaţia asupra timpului în monologurile tuturor personajelor din romanul *Valurile* se desfăşoară sub semnul fragilităţii existenţei şi al caracterului efemer al vieţii. Persistă aşadar în gîndirea personajelor dramatica opoziţie între realizarea vremelnică a individului, şubredul edificiu pe care l-ar vrea definitiv şi imperativele extraordinare impuse de timp în trecerea lui, procesul de deteriorare şi de remodelare a existenţei pe care îl produce continuu. Faptul acesta răneşte sensibilitatea excesivă a Rhodei, acea nimfă a apelor, care evadează într-o lume imaginară: „În partea cealaltă a lumii sînt iazuri care oglindesc coloane de marmoră. Rîndunica îşi moaie aripa în apa lor întunecată“[8]. Rhoda înregistrează cu acuitate aspectul plin de asperităţi al existenţei, incongruenţele ei, impresie ce e transpusă în imaginea pătratului — lume construită de om — aşezat peste un dreptunghi — lume ideală la care ea visează. În acelaşi sens, Louis este obsedat de imaginea păşirii peste cioburi de sticlă şi olane sparte, iar înaintarea în timp, care aduce după sine permanenta schimbare a raporturilor vieţii, îi apare sub forma năvălirii haosului, dezordinii şi fluxului în care el încearcă să pună ordine. Deschiderea uşii semnifică intruziunea goanei timpului sau a lumii exterioare, după o clipă de oprire în flux, în care personajele încearcă să păstreze armonia şi edificiul unităţii şi al împăcării. Pentru Rhoda faptul este echivalent cu năpustirea tigrului, a groazei în sufletul ei, produsă de impresia că e devorată de timp şi de fluxul necruţător al vieţii. De aici decurge dorinţa de oprire în timp, de a crea, în chip paradoxal, stabilitate în flux. În momentele despărţirii de Perceval, cele şase personaje ale romanului, întrunite la Hampton Court, reuşesc să creeze o unitate datorită idealului comun de forţă şi frumuseţe pe care îl întruchipează el. Conştient de vremelnicia acestei izbînzi pe care o asociază cu încremenirea în timp şi chinuit de gîndul că cercul acestei lumi se va frînge în mod inevitabil, Louis îi imploră pe prietenii săi: „Nu vă mişcaţi. Nu plecaţi. Păstraţi pentru totdeauna ce aţi realizat acum“[9]. Bernard însă nu are impresia sfîşierii unei armonii prin năpustirea timpului sau invazia lumii exterioare: „Am realizat şi noi ceva care se va adăuga numeroaselor soboruri din vremurile apuse. Cînd ne punem pălăriile pe cap şi deschidem larg uşa, nu pornim în haos ci într-o lume pe care puterea noastră o poate supune şi o poate integra în calea cea luminată şi veşnică“[10]. Aceeaşi impresie de oprire în timp

---

[8] *Ibidem*, p. 90.
[9] *Ibidem*, p. 122.
[10] *Ibidem*, p. 123.

o resimte subiectivitatea lui Bernard, puternic afectată de moartea prematură a lui Perceval, dar nu pentru mult timp rămîne în această imobilitate temporală. Este curînd luat de val, fapt ce creează mutaţii ale eului, o readaptare la condiţii noi, astfel încît Bernard îşi spune: „Mă alcătuiesc şi mă realcătuiesc fără încetare"[11]. La ultima întîlnire a celor şase prieteni la Hampton Court, ei au impresia că identităţile lor separate se completează unele pe altele, dau un sens existenţei prin unitatea lor, transpusă în imaginea garoafei — plantă cu şase flori, compusă din şase vieţi deosebite. Armonia aceasta se corelează din nou cu stagnarea în timp: „Ca şi cum un miracol — spune Jinny — ar fi oprit viaţa în loc, aici şi acum"[12]. Totodată Louis are impresia anulării timpului uman, a istoriei, a dispariţiei oricărei forme de viaţă în raport cu timpul şi materia infinite: „Ca nişte picături separate ne-am topit, ne-am stins, ne-am cufundat în hăul timpului, în întuneric"[13]. Curînd însă bătăile ceasului, vuietul automobilelor îi reintegrează în flux, pe cînd răpăitul tobelor şi strigătul de luptă al turcilor din imaginaţia Rhodei vestesc primejdiile vieţii.

O altă dimensiune comună a conştiinţelor este aceea referitoare la diferenţa dintre timpul reveriei sau al memoriei şi timpul care se scurge sub imperativul implacabil al bătăilor orologiului şi al filelor calendarului. Repartizarea trăirilor în mod echilibrat pe aceste două coordonate ca modalităţi esenţiale ale spiritului uman este impusă de însăşi condiţia existenţei prin activitate, prin adaptare nuanţată la realitate şi afirmarea identităţii. Gîndul că poartă pe umeri „povara lumii întregi" nu-l predispune pe Louis numai la sentimentul culpei pentru infamiile produse de-a lungul secolelor, ci îi creează şi un simţămînt al responsabilităţii faţă de soarta omenirii şi progresul ei. El este nu numai un urmaş, ci şi un făuritor al istoriei, ceea ce îl opreşte să se cufunde în reverii asupra trecutului, îl obligă să trăiască în prezent, în pas cu timpul orologiului pe care îl asociază cu ocupaţiile cotidiene din biroul său, cu expedierea telegramelor, dactilografierea şi convorbirile telefonice: „domnul Prentice la ora patru; domnul Eyres la patru şi jumătate fix"[14]. Cufundarea nemăsurată în visare, detaşarea de ritmul existenţei concrete, ameninţă însăşi existenţa identităţii: „Dacă nu trăiesc în clipa prezentă şi în cadrul actual, în loc să mă întind în dungi şi pete, ca ghirlandele de zăpadă împrăştiate pe munţii îndepărtaţi, dacă n-o întreb pe domnişoara Johnson, cînd trec prin birou ce filme a mai văzut, dacă nu-mi beau ceaşca de ceai cu biscuiţii preferaţi, atunci mă voi risipi şi mă voi topi ca zăpada"[15].

Pentru Bernard timpul mecanic funcţionează în legătură cu rutina şi angrenajul obligaţiilor şi se scurge sub imperiul ordinului „trebuie" pe care îl emite conştiinţa sa, ordin transpus în obsesia cumpărării biletului de călătorie şi a grabei de a nu pierde trenul. Aceste trăiri

---

[11] *Ibidem*, p. 113.
[12] *Ibidem*, p. 186.
[13] *Ibidem*.
[14] *Ibidem*, p. 139.
[15] *Ibidem*, p. 141.

alternează cu momente de meditație filozofică și zbor imaginativ, cînd vede pînă în străfunduri „tot ceea ce era acoperit de obișnuință"[16]. Viața ca o călătorie are pentru Bernard o destinație fixă, și anume Roma, prin opoziție cu aspirația cuprinderii totale a adevărului și spațiului. Dar această limitare este o altă condiție inevitabilă a existenței și în acest sens Bernard se gîndește că nu va vedea niciodată indigenii din Tahiti, leii din junglă, nu va înțelege limba rusă și nu va citi *Vedele*.

Recunoscînd caracterul bivalent al trăirii, Susan delimitează timpul visării, cufundarea în admirația naturii și contopirea cu aceasta, de gîndul ocupațiilor cotidiene: „Vine măcelarul cu carnea, laptele trebuie pus la răcoare să nu se acrească"[17].

Rhoda pe de altă parte trăiește numai în dimensiunea reveriei ca modalitate de refugiu din realitatea concretă, hidoasă și vrăjmașă. De aceea identitatea ei nu se poate constitui, nu se poate concentra asupra unei activități, situație transpusă în gîndul obsedant: „Eu nu am față". Respingerea timpului mecanic este dominanta temporală a Rhodei și din aceasta decurge senzația plutirii deasupra pămîntului, imposibilitatea ancorării în valul vieții, a prăbușirii sau autodizolvării: „Sînt silită să pășesc cu grijă, ca nu cumva să cad de pe muchea lumii în neant"[18].

Bernard are capacitatea de a trăi în viitor, de a imagina continuitatea sa, și se opune astfel vremelniciei vieții: „Fiicele mele vor veni aici, în alte veri, fiii mei vor răsturna brazde în alte cîmpii. Iată de ce nu sîntem picături de ploaie pe care vîntul le zvîntă deîndată; facem să înflorească grădinile și să răsune de glasuri pădurile. Apărem iară și iară sub alte forme"[19]. Dacă pentru Bernard faptul de a nu fi o identitate imuabilă, ci complexă și multiplă, efectuînd permanent tranziții, este o condiție care investește viața cu interes și noutate, pentru Neville contactele cu alte persoane sînt coliziuni dureroase, falsificări ale eului. Gîndindu-se la fragilitatea eului care poate fi modificat de un fapt, un peisaj, o culoare, Neville afirmă: „Cu adaosul lor pot fi Bernard; pot fi Byron; sînt acesta și acela și celălalt"[20].

Dominanta temporală a lui Louis este reflectarea unui timp ancestral. Dacă Louis este în Anglia un dezrădăcinat și nu are istorie în această țară, el este un continuator, într-un sens mai larg, al rasei umane. În copilărie, ținînd o tulpină în mînă și identificîndu-se cu planta, are impresia că rădăcinile lui se răsfiră adînc în pămînt, că este numai ramificații și stabilește legătura cu anticul Egipt. Dacă sus, pe suprafața pămîntului, el este doar un băiețel, „Acolo jos", reflectă el, „ochii mei sînt ochii fără pleoape ai unei figuri de piatră, într-un deșert de lîngă Nil. Văd femei care trec cu urcioare roșii spre rîu. Văd cămile cu pas legănat și bărbați cu turbane"[21]. Dislocat din timpul social în care trăiește, Louis are impresia că a trăit o mie de vieți, că regăsește

16 *Ibidem*, p. 153.
17 *Ibidem*, p. 143.
18 *Ibidem*, p. 41.
19 *Ibidem*, p. 97.
20 *Ibidem*, p. 77.
21 *Ibidem*, p. 17.

rămășițe ale ființei sale în nisip, că a trăit în timpul milenar și a auzit voci în apropierea Nilului. Bernard de asemenea dorește să se întoarcă la origini și să găsească urme de mamut. Așa cum se întîmplă în romanul *Orlando*, Louis nu mai este strict localizat în timp și spațiu: el a fost un prinț arab, un poet în vremea reginei Elisabeta, un duce la curtea lui Ludovic al XIV.

Axa specifică vieții lui Susan este un timp al naturii, marcat de poziția soarelui, de perindarea anotimpurilor, de viața plantelor și animalelor. Ea opune timpului civilizației moderne, în care îi este cu neputință să se încadreze, timpul acesta al naturii, patriarhal. Astfel timpul convențional măsurat în perioada școlară din Elveția de filele calendarului și gongul ce anunță începerea lecțiilor îi înăbușă personalitatea, este în dezacord cu ea. Și deoarece identitatea personajului în romanul Virginiei Woolf se află în strictă dependență de dominanta temporală din conștiința lui, eul lui Susan se definește prin raportare la natură: „La ceasul acesta atîta de fraged încă, parcă eu aș fi cîmpia și hambarul și copacii; ale mele sînt stolurile de păsări și puiul de iepure care țîșnește aproape de sub picior. Al meu e cocostîrcul care-și resfiră alene aripile întinse..."[22]. Înaintarea în timp și fațetele eului sînt de asemenea corelate cu ciclurile și elementele naturii, în procesul prefacerii lor: „Cîteodată parcă aș fi anotimpurile, parcă aș fi ianuarie, mai, noiembrie, globul, negura, zorile"[23]. Sensul existenței lui Susan este fertilitatea, ea percepe elementele naturii în procesul maturizării lor, pe cale de a da rod și a produce căldură, hrană: „După amiază cobor la rîu. Natura întreagă procreează. Gîzele zboară din spic în spic de buruiană. Florile sînt încărcate cu polen"[24]. Dar caracterul fragil al existenței o obsedează și pe ea: „Viața mea e ca trestia prinsă într-o pojghiță de gheață"[25].

Jinny, mondena și frumoasa londoneză, trăiește aproape numai în dimensiunea prezentului de care este cu totul acaparată. Ea însăși este un simbol al mișcării, fiindcă nu dorește să fie țintuită și dacă pentru ceilalți ușa se deschide pentru a face loc năvalei distrugătoare a timpului, pentru Jinny aceasta înseamnă apariția noului, deplasarea într-o direcție necunoscută. Groaza provocată de gîndul îmbătrînirii și al morții ea o învinge aderînd la procesiunea umană creatoare de progres, ce se perindă pe marile artere ale Londrei. Evocînd o gigantică imagine a activității umane care în concepția ei *creează* timpul și scapă de sub forța lui nimicitoare, Jinny declară: „Eu merg înainte"[26], ceea ce conferă și continuitate existenței ei. Astfel reversul vremelniciei este neîntrerupta înnoire a lumilor prin efortul uman constructiv: „Viața e val neoprit. Viața o facem noi"[27].

---

[22] *Ibidem*, p. 84.
[23] *Ibidem*.
[24] *Ibidem*, p. 86.
[25] *Ibidem*, p. 159.
[26] *Ibidem*, p. 162.
[27] *Ibidem*, p. 146.

Metafora grădinarilor de la Elvedon care înlătură frunzele veștede și a doamnei Moffat pe care Bernard o cheamă mereu să curețe încăperea de cenușă devin expresie a crezului esențial în regenerarea permanentă a vieții, o semnificație în care își află rațiunea de a fi cele șase destine ale timpului din romanul *Valurile* de Virginia Woolf.

VIRGINIA WOOLF'S NOVEL AS A MEDITATION ON TIME

(Summary)

The article deals with the significance and the values of duration in Virginia Woolf's novel *The Waves*. The six characters in the novel represent six modes of meditation on time, and as many temporal types. The specific temporal axis of the destiny of each character is in close connection with and determines his identity. Temporal values common to all the characters are: 1. The opposition between the ephemeral character of human life and achievement and the infinity of time, ruthless in its passage. 2. The dichotomy between the subjective and the objective time. As to the human temporal variants in the book, the following are analysed: the ancestral dimension, the present and the future dimension, the time of dreaming, the time of nature. The meeting point of those variants is the common belief in the continuous regeneration of the spiritual and material existence.

STUDIA UNIV. BABEŞ—BOLYAI, PHILOLOGIA, XXVII, 1, 1982

EXCENTRICITĂŢI ÎN ORTOGRAFIA ENGLEZEI AMERICANE

IOAN CREŢIU

Discrepanţa dintre scriere şi pronunţare în limba engleză este o problemă atît de veche, încît se poate spune despre ea că a devenit pur şi simplu un loc comun. Inexistenţa unei academii de tipul celei franceze în ţările vorbitoare de limbă engleză a împiedicat un consens de anvergură între încercările, răzleţe, dealtfel, şi în timp, şi în spaţiu, efectuate nu arareori de persoane din afara respectatului cîmp al lingvisticii. Este interesant de observat că unele dintre primele transformări ortografice în limba engleză modernă s-au petrecut în Statele Unite, în condiţii oarecum incerte. Un exemplu de astfel de ortografiere, care poate fi considerată sau o apropiere a scrierii de pronunţare, sau o influenţă a limbii germane, este cuvîntul englezesc *theatre*, scris de americani *theater*.

Tot în Lumea Nouă şi tot prin intermediul unor nelingvişti s-au produs şi cele mai multe simplificări acceptate oarecum oficial ale ortografiei tradiţionale, cum ar fi, de exemplu, indicaţiile rutiere *thru-traffic, pedestrian X-ing, deer X-ing, expwy (=expressway)* sau *hwy (=highway)*, care apar pe toate semnele de circulaţie din Statele Unite. Dar pe lîngă simplificări, a apărut ceea ce s-ar putea numi „complicări" în engleza modernă americană, de exemplu, ortografierea *shoppe* în loc de *shop*, sau *towne* în loc de *town*. Acest fel de complicări provine din ceea ce bănuim a fi o preferinţă a americanilor pentru anumite forme arhaice fie în numele prestanţei evanghelice a acestora, fie în numele unei glorii nobiliare a lumii vechi, fie, poate, în numele notei de limbaj poetic al arhaismelor, sau chiar în numele tentei de nostalgie pentru vremurile apuse ale făuritorilor de ţară, pe care prăvăliaşul încearcă să le suscite în cumpărătorul potenţial, pentru că firma pusă deasupra unei prăvălii, prin conţinutul şi aspectul ei, a fost cu siguranţă prima formă de reclamă.

Odată cu transformarea reclamei într-o industrie de o vitalitate şi dimensiune cu totul incredibile, industrie înarmată cu specialişti în toate domeniile imaginabile, cum ar fi, de exemplu, psihologia, electronica, ştiinţele sociale, ştiinţele economice, muzica, artele plastice şi chiar şi lingvistica, un cuvînt scris, care poate fi pînă şi numele produsului, devine el însuşi o reclamă dacă atrage atenţia prin ceva, acel ceva fiind deseori doar felul în care este scris, respectiv ortografiat. Această dorinţă de a atrage atenţia cumpărătorilor virtuali asupra unui produs a dus şi la ceea ce noi numim excentricităţi de ortografie.

Excentricităţile de ortografie nu se restrîng exclusiv la limbajul reclamelor, ci apar şi în alte ocazii, motiv pentru care am grupat cuvintele ortografiate în mod excentric pe care le-am adunat la faţa locului în patru liste care constituie nu numai corpusul acestei lucrări, ci şi conţinutul ei principal. Prima cuprinde nume de produse, a doua nume

de firme şi anunţuri, a treia prescurtări criptografice, iar a patra ortografieri de vorbire comună.

Există şi anumite principii fonetice care apar ilustrate într-unele dintre aceste ortografieri excentrice, cum ar fi asimilarea sau eliziunea unor sunete, pauzele glotale şi, în general, fenomenele specifice vorbirii cursive *(connected speech)*. De exemplu, numele produsului *Q-tips* se referă la combinaţia de cuvinte *cute tips*, ceea ce ar face aluzie la nişte capete sau căpeţele sau vîrfuşoare drăguţe, jocul de cuvinte fiind subliminal din cauza omiterii pauzei glotale cu care ar trebui să se citească combinaţia *cute-tips*, cele două sunete *t* învecinate trebuie oricum să fie asimilate. Aceeaşi situaţie este ilustrată şi de cuvîntul (nume de firmă) ortografiat *Traveland*, reprezentînd combinaţia de cuvinte *travel* şi *land*, unde cele două sunete *l* învecinate se asimilează în mod obligatoriu, marcarea celor două unităţi semantic-segmentale fiind realizată de ritm, adică de pronunţarea mai apăsată sau prelungită a sunetului *l*. Uneori există şi o încărcătură aluzivă într-o anumită combinaţie de cuvinte sau într-o anumită manieră de ortografiere a acestora, aluzia vizînd un domeniu referenţial considerat, probabil, ca loc comun în cadrul culturii cotidiene anglo-saxone; un exemplu în acest sens ar fi combinaţia *dollar daze*, care se referă la *dollar days*, adică „zilele dolarului", sau, cu alte cuvinte, zile de vînzări la solduri, dar face oarecum aluzie şi la cuvîntul *daze*, care înseamnă „orbire", adică a fi orbit ca de o revelaţie strălucitoare de valoarea sporită de cumpărare a dolarului în timpul zilelor respective. La fel cuvîntul *hi-dri*, care în ortografie normală se scrie *high and dry* şi care este numele unei mărci de prosoape de hîrtie pentru bucătărie, se referă în mod aluziv la cunoscuta expresie marinărească cu aceleaşi cuvinte, care înseamnă „a se afla într-un loc ferit de pericolul apelor". O altă combinaţie de cuvinte este *Bo-Kay Flower Shop*, în care primul cuvînt (scris cu liniuţă de unire) ne sugerează fie cuvîntul *bouquet*, adică „buchet", fie cuvintele *beau k.*, adică „frumosul (domn/bărbat) K.", ceea ce ar putea fi o referire directă la o persoană al cărei nume începe cu litera K sau, pur şi simplu, mărcile semantice ale unor structuri lingvistice de adîncime referitoare la „frumos" şi la „entitatea masculină" personificată prin misterioasa literă k, „entitatea feminină" fiind şi ea eventual sugerată de cuvîntul următor, adică „floare", întreaga combinaţie de cuvinte putînd şi să simbolizeze „omagiu exprimat floral, venind din partea unui bărbat, şi adresat unei femei".

Una din concluziile care s-ar putea trage din listele de cuvinte pe care le-am intitulat „excentricităţi în ortografia englezei americane" ar fi că imuabilitatea tradiţională a ortografiei englezeşti s-a dovedit în sfîrşit atacabilă; o altă concluzie ar fi că de fapt nu o academie şi nu lingvişti angajaţi în acţiuni academic-universitare ci, dacă ne putem permite să-i numim aşa în mod metaforic, „laicii" în domeniul literelor au fost cei care au atentat — şi se pare chiar cu succes — la acea greu de întreţinut tradiţie ortografică a limbii engleze, şi nu în slujba şcolii, ci a comerţului; o a treia concluzie s-ar putea referi la existenţa unui caracter polireferenţial creativ al noii ortografii în cazul în care este privită ca o modalitate de exprimare sintetică; o ultimă concluzie ar fi

observația că fenomenul este surprinzător de răspîndit în S.U.A. și ne-am putea chiar permite să notăm aici că această răspîndire privită în corelare cu scăderea nivelului de pretenții în școala elementară și gimnazială americană sub un nivel acceptabil (după cîte relatează statisticile de specialitate și persoanele preocupate de această problemă din S.U.A.) explică în parte și „creativitatea“ nedorită a americanului de rînd care de multe ori pur și simplu nu știe cum se ortografiază un cuvînt sau altul și, ca atare, inventează.

Ortografia excentrică poate fi deci considerată ca avînd și valori pozitive, și valori negative, cele pozitive ilustrînd posibilități (cu priză deja testată la marele public) de simplificări și consecvențe ale principiilor ortografice (cum ar fi folosirea exclusivă a literei *k* în loc de alternanța *c*, *k*, *ck*), iar cele negative subsumîndu-se unei tendințe de scădere a nivelului instrucției școlare, conjugată cu o creștere a spiritului de motivație mercantilă în domenii din ce în ce mai îndepărtate de comerțul propriu-zis.

Dăm în continuare cele patru liste cu ortografii excentrice.

LISTA NR. 1 (Nume de produse)

bag-o-nuts = *bag of nuts*:„săculeț cu nuci" — tip de ambalaj
Bar-B-Q sauce = *barbecue sauce*: "sos picant pentru grătar"
bonz = *bones*: "oase" — numele unor biscuiți pentru cîini
bran-chex = *bran cheks/checkered bran cereal*: "fulgi de cereale" — fulgi bogați în fibră celulară, presați ca niște pătrățele
'cept the meat = *except the meat*: "cu excepția cărnii" — supă concentrată de legume la care trebuie adăugată doar carnea (se face aluzie la expresia *everything except*, adică "absolut totul cu excepția doar a...")
cheezits = *cheese it/cheese your potato chip or chips*: "dă-i cu brînză" — — felii subțiri de cartofi prăjiți cu brînză.
clymer = *climber/overhead service door*: "cățărătoare" — ușă de garaj cu rabatare spre tavan
dair-e lemonade = *dairy lemonade*: "limonadă de lăptărie" — produs răcoritor pe bază de lapte și înghețată de lămîie
e-z bak flour = *easy bake flour*: "făină ce coace ușor" — făină preparată în mod special pentru coacere rapidă
e-z kare = *easy care*: "îngrijire ușoară" — nume de detergent
e-z off = *easy off*: "ușor de îndepărtat" — detergent pentru sobe
e-z twist = *easy twist*: "ușor de răsucit" — bere cu capac cu filet
fantastix = *fantastic sticks*: "bețigașe fantastice" — grisine
hi-dri = *high dry*: "înalt/tare uscat" — marcă de șervete de hîrtie
it's two good = *it's too/twice good*: "este prea bine/este de două ori mai bine" — marcă de țigări cu filtru dublu
ize box = *eyes box*: "cutie de ochi" — vopsele/farduri pentru ochi
king koil = *king coil*: "arc regal" — saltea cu arcuri fine
kool aid = *cool aid*: "răcorosul ajutor" — băutură răcoritoare (se face aluzie la expresia *first aid*: "primul ajutor")
knee hi's/nee hi's = *knee highs*: "înalt pînă la genunchi" — un fel de ciorapi treisferturi

krazy kow = *crazy cow*: "vaca nebunatică" — marcă de fulgi de cereale meniți a fi mîncați cu lapte
krispies = *crispies*: "crocanții" — marcă de fulgi de cereale
kreme-e-z-flo = *easy flow cream*: "pastă care curge ușor" — fard
laz-e boy = *lazy boy*: "băiat leneș" — marcă de fotoliu rabatabil
leg-o-lam = *leg of lamb*: "pulpă de miel" — nume de mîncare
lite beer = *light beer*: "bere ușor alcoolizată" — nume de bere
lite brite = *light bright*: "lumini lucitoare" — joc cu becuri
luvs = *loves*: "iubiri" — numele unei mărci de scutece de hîrtie
mop-an-glo = *mop and glow*: "șterge și lustruiește" — ceară de podele
mouse prufe your home — *mouse proof your home*: "asigură casa împotriva șoarecilor" — produs pentru deratizare
nu-tone magnavox = *new tone magnavox*: "noul ton al aparatului Magnavox" — unul dintre tipurile mărcii Magnavox
par-t-mix = *party mix*: "amestec pentru petreceri" — arahide asortate
party-pak = *party pack*: "pachet pentru petreceri" — cuburi de gheață ambalate în cantitate mare, pentru petreceri
play doh = *play dough*: "aluat pentru joacă" — marcă de plastilină
Q-tips = *cute tips*: "vîrfulețe drăgălașe" — bastonașe cu capetele înfășurate în vată, pentru igiena sugarilor sau a urechilor
quiz wiz = *quizical wizzard*: "vrăjitorul cu întrebări" — joc de copii
reddi bake = *ready bake*: "gata de copt" — marcă de făină de grîu
rite cola = *right cola*: "băutura răcoritoare cea mai potrivită" — marcă de băutură răcoritoare
rite hite = *right hight*: "înălțime potrivită" — marcă de scară
rite point = *right point/write point*: "vîrf bun la scris" — pix
ry-krisp = *rye crisp*: "secară crocantă" — fulgi crocanți de secară
safe-t-salt = *safety salt*: "sare de siguranță" — sare pentru zăpadă
sawsage = *sausage*: „cîrnați"
scrubee = *scrub/scrubbing bee*: "albină care curăță" — spălătoare de vase
sno-bol = *snow ball/bowl*: "bulgăre/scoică de zăpadă" — detergent pentru toaletă sau baie
starflite = *star flight*: "zbor spre stele" — marcă de freză dentară
sta-puff = *stay puff*: "stă pufos" — adaos la detergentul de rufe
sundae = *Sunday*: "duminică" — tort de înghețată servit duminicile
sunkist = *sun-kissed*: "sărutat de soare" — marcă de conserve
taystee nuts = *tasty nuts*: "nuci gustoase" — ambalaj de arahide
tender vittels = *tender victuals*: "hrană moale" — mîncare pentru pisici
tid-y- bol = *tidy bowl*: "scoică ordonată" — detergent de toaletă
water pic = *water pick*: "jet de apă" — aparat de curățat dinții

LISTA NR. 2 (Nume de firme sau anunțuri)

ayr way = *air way*: "calea aerului/al nouălea cer" — nume de magazin
Bar-B-Q = *barbecue*: "grătar cu sos" — servim grătar cu sos picant
Bo-Kay Flower Shop = *bouquet/beau k. flower shop*: "prăvălia de flori «Buchetul» sau prăvălia de flori a frumosului domn K."
donut = *doughnut*: "gogoașă" — gogoșerie sau "servim gogoașe"
Eats-n-Drinks = *eats and drinks*: "mîncăruri și băuturi" — bufet

4-sale = *for sale*: "de vînzare" — anunț
gals and boys = *girls and boys*: "fete și băieți" — magazin mixt
Jif-e-Mart = *jiffy mart*: „piață rapidă" — nume de supermagazin
kamping = *camping*: "loc pentru camping" — anunț
kar wash = *car wash*: "spălătorie de mașini" — anunț
kash-n-karry = *cash and carry*: "banii și valea" — vînzare rapidă
kidy koral = *kiddy coral*: "țarcul copiilor" — loc pentru joacă
klub haus = *club house*: "club"
komedy nite = *comedy night*: "seară de comedie"
kountry aire = *country air/heir*: "aer curat ca la țară, sau cel care moștenește moșia" — firmă de articole pentru camping
kountry korner = *country corner*: "colț rustic" — prăvălie de jeans
kozy fireplace = *cosy fireplace*: "căminul vesel" — firmă de sobe
kut and kurl = *cut and curl*: "tăiat și frizat" — nume de frizerie
kwik kopy = *quick copy*: "copie rapidă" — birou de copiat acte
lo-calory diet = *low calorie diet*: "dietă săracă în calorii"
Majic Food = *magic food*: "hrană magică" — nume de magazin alimentar
minit mart = *minute mart*: "piață rapidă" — nume de supermagazin
pic-a-pac = *pick a pack*: "luați pachetul" — alimente preambalate
sooper savings = *super savings*: "mari economii" — anunț
Speedee Mart = *speedy mart*: "piață rapidă" — nume de supermagazin
Stop-n-Go = *stop and go*: "stop și valea" — magazin cu vînzare rapidă
Thrif-T-Mart = *thrifty mart*: "piața economicoasă" — nume de magazin
Trux-n-Parts = *trucks and parts*: "camioane și piese de schimb"
U-Haul = *you haul*: "remorchează-ți singur" — închirieri de rulote
u-lock it = *you lock it*: "tu o închizi" — închirieri de depozite
Valu Plus = *value plus*: "valori pozitive" — nume de farmacie
Valu Supermarket = *value supermarket*: "magazinul valorilor" — nume de supermagazin
Warner Bros — *Warner Brothers*: "frații Warner" — studio de filme
while-u-wait = *while you wait*: "în timp ce așteptați" — reparații sau prestări de servicii pe loc (de observat aliterația)
while-u-watch = *while you watch*: "sub ochii dumneavoastră" — anunț

LISTA NR. 3 (Ortografieri și prescurtări criptografice)
be-lo = *below*: "dedesubt"
dollar daze = *dollar days/daze*: "zile de solduri strălucitoare"
expwy = *expressway*: "autostradă"
4-you = *for you*: "pentru dumneavoastră"
fr. w = *freeway*: "autostradă"
hemisfair = *hemisphere*: "emisferă"
hgway = *highway*: "șosea"
hi-fi = *high fidelity*: "înaltă fidelitate" — echipament stereo
justus-o 'peace = *justice of peace*: "judecător de pace"
K.K.K./Ka-Ka-Ka = *Ku-Klux-Clan*: — organizație rasistă
keep klear = *keep clear*: "intrarea oprită"
kleenex = *clean-extra*: "foarte curat" — șervețele de hîrtie

k-mart = *market*: "piaţă"
kountry blues = *country blues*: "cîntece populare de inimă albastră/prăvălie rurală de blue jeans"
kraze = *crazy*: "nebunatic"
li-lo = *lie low*: "a zace cît mai jos" — saltea pneumatică
lo-clearance = *low clearance*: "limită scăzută de înălţime sub pod"
many thx = *many thanks*: "multe mulţumiri"
nat'l guard = *national guard*: "garda naţională"
nat'l park = *national park*: "parc naţional"
Nu-D-Lite = *new delight*: "noua bucurie" — marcă de bere
pleasure-shock = *pleasure shock*: "lovire de plăcere" — jocuri mecanice
pj's = *pyjamas*: „pijama"
Q-T-Land = *cuty land*: "ţara drăgălăşeniilor" — loc de joc pentru copii
thanx = *thanks*: „mulţumiri"
The Red Sox = *the red socks*: "şosetele roşii" — echipă de fotbal
thoro = *thorough*: "temeinic"
thru way = *through way*: "trecere liberă, fără încrucişări"
2 Nite = *tonight*: "desearä"
U-R-Greeaat = *you are great*: "arăţi grozav" — salon de cosmetică
x-tr-lite beer = *extra light beer*: "bere nealcoolizată"
X-mas = *Christmas*: "Crăciun"
it's two good: **crunchy good and chewy good** = *it's twice/too good ...*: "este prea bun pentru că este de două ori bun" — marca Purina

LISTA NR. 4 (Ortografieri menite să sugereze vorbirea comună)
buiz = *business i.e. show business*: "lumea spectacolelor"
c'd think of = *could think of*: "aş/ai/ar putea să-mi/-ţi/-şi închipui/e"
if you can't stand'em, bump'em = *if you cannot stand them, bump them*: "dacă nu-i poţi suferi, înlătură-i"
c'mon = *come on*: "vino"
'cos = *because*: "pentru că"
D'ya/D'you know him? = *Do you know him*?: "Îl cunoşti?"
fella/fellah = *fellow*: "individ, tip"
feelin' good = *feeling good*: "simţindu-se bine"
gal = *girl*: "fată"
gitoutahere = *get out of here*: "pleacă de aici"
gonna = *going to*: "pe cale să"
I gotta go = *I got to go*: "trebuie să plec"
Jaklin = *Jackleen/Jaqueline*: — nume propriu
kinda place = *kind of place*: "un fel de loc"
liddle = *little*: "mic"
I want a look see at it = *look and see*: "a privi şi a vedea"
luv = *love*: "dragoste"
it musta looked good = *it must have looked good*: "trebuie că a arătat bine"
ni-time = *night time*: "pe vreme de noapte"
sonofabitch = *son of a bitch*: "fiu de căţea" — termen injurios
soopah = *super*: "grozav"
rock an' all = *rock and roll*: "leagănă şi învîrte" — dans modern

tee shirt = *T shirt*: "maiou"
li'l = *little*: "mic/puţin"
Tee Vee/T.V. = *television*: "televiziune/televizor"
treet = *treat*: "a trata/servi un musafir/client cu ceva comestibil"
to cuss = *to curse*: „a înjura"
undies = *underwear*: "lenjerie de corp, în special pentru femei"
who dunnit = *who has done it*: "cine este făptaşul"
wouldya? = *would you*?: „ai vrea?"
wanna = *want to*: "a vrea să"
watchemacallit = *what do they call it*: "cum îi zice"

ECCENTRIC SPELLING IN AMERICAN ENGLISH

(Summary)

Some of the first readjustments of the discrepancy between spelling and reading in English were probably made in The U.S. where, for example, the spelling of *theater* for *theatre* shows either a desire to bring spelling closer to pronunciation, or simply a German / foreign influence brought over by immigrants.

So, it was in the New World and by nonacademic endeavours that some simplifications of spelling took place in a somewhat official way, since a few of these abbreviated spellings are used on traffic signs all over the States, like *thru-traffic, deer X-ing, expwy,* or *hwy.* Besides simplifications there appear a few „complications" as well, like *shoppe* for *shop* and *towne* for *town.*

Excentricity of spelling may come also from the desire of certain business people to catch the eye of prospective buyers.

As eccentric spellings are not typical only for the world of business, this paper suggests a classification of the material gathered in the United States into four types of such spellings, offering four lists of spellings: brand names, business names or announcements, cryptographs, and spellings meant to render common speech.

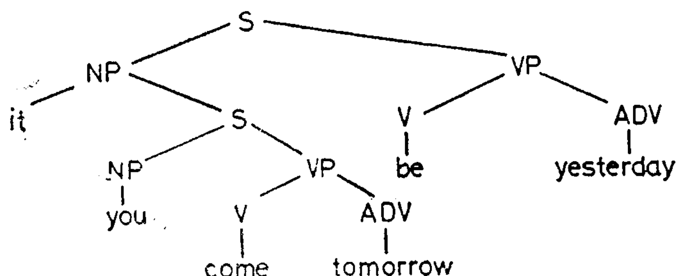
Eccentric spellings are laden both with positive and with negative features, a shift of learned sophistication towards common vernacularization being among the latter, and a consistency of spelling for one given sound (like *k)* being ammong the former.

STUDIA UNIV. BABEŞ—BOLYAI, PHILOLOGIA, XXVII, 1, 1982

COMPATIBILITY BETWEEN ADVERBIAL MODIFIERS

MIHAI M. ZDRENGHEA

1.0. *Definite adverbial modifiers.* By virtue of their meaning only one definite specifier can modify a predicate in a sentence. However, there are cases when in a sentence we find two definite adverbials and only one predicate. In this case the adverbials seem to be incompatible: (1) *Yesterday you were coming tomorrow*[1]. The meaning of *yesterday* is opposed to the meaning of *tomorrow* by virtue of their being assigned opposite directions on a time axis. And still the sentence under (1) is intelligible and acceptable as the incompatible specifiers are associated with different VP's: (2)

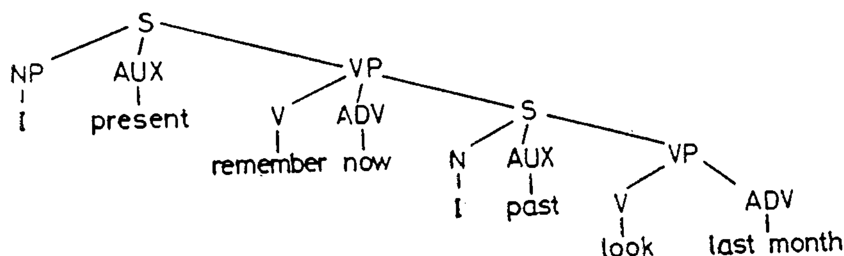


There is a class of verbs that require that the next tense be past, a fact that accounts for the use of two temporal specifiers the meanings of which are incompatible with each other: (3) *Now I remember looking at it last month. Now* is assigned to the verb in the main sentence and *last month* is assigned to the verb in the next lower sentence: (4)

There is nothing in the surface tense to mark *looking* as past; it is *remember* which marks it.

Some verbs require the next tense to be present or future *(be)*, others require the next tense to be present or past *(believe, think, say, know)*, and still others *(may, can)* allow any of the three tenses in the next lower sentence. In case the verb requires the next tense to be present (*keep, start, cease*, etc.) the two processes are not regarded as separable in time. Because the specifiers are associated with different VP's we

[1] Such examples are comparatively rare, but they are not, we think, to be regarded in any way ungrammatical.



cannot speak in the above instances about a conjoined meaning of the two adverbials.

1.1. *Indefinite adverbial modifiers.* Adverbials of indefinite time that have the feature 'DEFINITE' in the description of their meaning cannot be associated with the same verb phrase. This feature indicates the relation to a definite moment which in its turn is directly connected to the moment of speech: (5) *He did it previously on that occasion.* Those adverbials that do not have the feature 'DEFINITE' in their description are compatible with each other on condition that the combination indicates a narrower span of time: (6) *He arrived in the morning at six.* The compatibility is explained by the fact that *at six* with its punctual meaning is included within the durative time expressed by *in the morning*. Adverbials of indefinit time that do not have the feature 'DEFINITE' in the description of their meaning may co-occur with indefinite adverbials that have this feature: (7) *The birds come back earlier in spring.*

1.2. *Adverbials of frequency.* Adverbials of definite frequency indicating the period of time by which the frequency is measured may co-occur with adverbials of frequency which express the measurement in number of times, if the latter comes first: (8) *You should go and see him monthly.* Two adverbials of definite frequency indicating the period of time by which the frequency is measured may co-occur: (9) *My friend had to take the medicine each hour daily.* It is, however, odd to say: (10) *My friend had to take the medicine hourly daily.*

Adverbials of frequency that denote a number of occasions can co-occur with each other „in hierarchical relationship, where the subordinate adjunct denotes the number of times denoted by the subordinate adjunct'[2]. Also, adverbials of definite frequency may co-occur with any type of adverbials of indefinite frequency, except those that indicate zero occurrence and single occurrence. The explanation lies in the fact that

---

[2] Randolph Quirk et al., *A Grammar of Contemporary English*, Seminar Press, New York and London, 1972, p. 492.

the description of adverbials of definite frequency contains the mark 'REPEATED' which requires a similar mark when collocating with an adverbial of indefinite frequency. This requirement is not satisfied by the description of the adverbials indicating a zero occurrence or a single occurrence, which makes the collocation impossible. However, all the other adverbials may collocate: (11) *Maisie should always water the flowers twice daily;* (12) *Cyril should normally check the lock three times weekly;* (13) *You should seldom knock twice on a door.*

Sometimes adverbials of frequency that belong to the same class may be used in the same sentence: (14) *I have rarely called her up only a few times.* It is evident that the presence of two adverbials of frequency indicates that one of them refers to the occasion and the other to the event.

2.0. *Compatibility between different specifiers.* Specifiers that contain different features can be compatible. If two specifiers are not sensitive to the mark 'EXTENDED' they are compatible only if they are complementary, in the sense that their combined reading must indicate a narrower period of time than that indicated by either one: (15) *He left yesterday at six.* The definite adverbial *yesterday* collocates with the indefinite adverbial *at six*, which delimits the span of time to a single point indicated in the semantic description by the intensified mark 'LIMITED'[3]. Sometimes the span of the is narrower but it is not reduced to a single point: (16) *Yesterday he left for London in the morning.* The period of time expressed by *in the morning* is included within the period of time expressed by *yesterday*, and the combination is thus possible. This is not the case in (17) **He stayed yesterday for ten days.* The specifier *yesterday* is not sensitive to the mark 'EXTENDED' and that is why it cannot collocate with the specifier *for ten days*, which is assigned the mark 'EXTENDED'. The latter expresses a period of time that cannot be included within the period of time expressed by the former. This system of inclusion refers only to time[4].

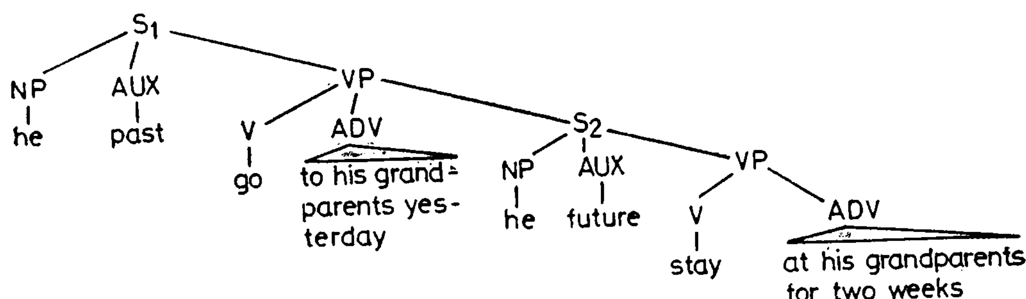
2.1. A temporal specifier with the mark 'EXTENDED' may collocate with an adverbial of time that is not sensitive to this mark, but the latter must indicate a period of time that includes the former: (18) *Yesterday he read for two hours.* If the period of time indicated by the specifier that is not sensitive to the mark 'EXTENDED' is shorter than the period expressed by a specifier defined by the mark 'EXTENDED', then it indicates the time at which the process began: (19) *Yesterday he went to his grandparents for two weeks.* The inclusion of a period of time within a period is permitted, but the inclusion of a period of time

---

[3] see Mihai M. Zdrenghea, *Structure and Values of the English Tenses Collocated with Time Adverbials*, Unpublished Ph. D. Dissertation, University of Cluj-Napoca, Cluj-Napoca, 1974, *passim.*

[4] The temporal specifier may refer to a period of time which is longer than the period occupied by the processes. A present time specifier does not, therefore, necessarily imply that the associate process is present: *He arrived this week.* This is possible because *this week* includes both the time of the arrival and the time of the report.

within a point is not. This statement could indicate that (19) were anomalous, which is not the case as the specifiers *yesterday* and *for two weeks* are compatible because they do not refer to the same process: (20)



This structure shows clearly that *yesterday* is assigned to the main clause and *for two weeks* to the embedded sentence.

A definite and an indefinite time adverbial can be in a hierarchical relationship. The order of the adverbials depends on the information focus, but the tendency is for the definite adverbial to come last: (21) *Jim will meet him at seven on Saturday;* (22) *My friends left my place last night.* If the definite adverbial is considerably longer than the definite one, the order may be reversed: (23) *They got accoustomed to the new gadget today within a very short time.* If the definite adverbial is expressed by a time clause then it always comes after the definite adverbial: (24) *I arrived at the University before the rain started.* Only the definite adverbial can be placed at the beginning of the sentence: (25) *Yesterday I arrived at the University before the rain started.*

2.2. Adverbials of frequency indicating repeated occurrence are compatible with adverbials of indefinite time specifying a limited duration: (26) *He plays in the garden for two hours daily,* but cannot collocate with adverbials of indefinite time that express an unlimited duration since the occasion cannot be repeated: (27) **They write letters for ages daily.* There exists a possibility of collocation between these specifiers if the period of time expressed by the adverbial of definite time can be roughly within the period suggested by the adverbial of frequency: (28) *He studies daily for a while;* (29) *He goes yearly for weeks on long trips.*

Adverbials of frequency that contain the feature 'DEFINITE' in their descriptions are incompatible with the meaning of the adverbials of frequency: (30) **Ann did not study a day earlier weekly.*

2.3. Adverbials of frequency indicating time frequency are compatible with adverbials of indefinite time specifying a limited duration if they also collocate with adverbials of frequency indicating repeated occurrence: (31) *They pay visits to their parents for two hours three times a week/weekly.* Usually the use of these adverbials of indefinite time indicating unlimited duration is odd. The same is true for their collocation with adverbials of indefinite time containing the feature 'DEFINITE' in their description.

2.4. Adverbials specifying usual occurrence are compatible with adverbials of indefinite time specification indicating limited duration: (32) *Cyril always studies during the evening.*

3.0. *Compatibility between all types of specifiers.* There are cases when all three major classes of adverbials co-occur in the same sentence. In this case we have two accepted orders: (a) definite adverbial at the beginning and indefinite and frequency adverbials at the end of the sentence in the order just mentioned: (33) *Yestearday they were at the office for a couple of minutes every two hours, and* (b) all the specifiers occur at the end of the sentence in the following order: (34) *They were at the office for a couple of minutes every two hours yesterday.*

COMPATIBILITATEA DINTRE DETERMINANŢI ADVERBIALI TEMPORALI ŞI DE FRECVENŢĂ

(Rezumat)

Pornind de la complexitatea fenomenului de identificare gramaticală a timpului, studiem un aspect care aduce elemente revelatoare pentru problema enunţată: compatibilitatea dintre determinanţi adverbiali temporali şi de frecvenţă. Analizînd componentele de sens şi structură, explicăm anomaliile semantice aparente şi particularităţile de colocaţie dintre aceste adverbe.

STUDIA UNIV. BABEŞ—BOLYAI, PHILOLOGIA, XXVII, 1, 1982

JOHN KEATS: POEZIA OBSERVAŢIEI NATURII

SANDA CERNEA-BERCE

Rezultat al unei sensibile înţelegeri a luptei omului cu cosmosul, poezia lui John Keats distinge etape evolutive în raport cu dezvoltarea imaginaţiei poetice. O lectură atentă a poeziilor scrise în 1816, 1817, 1819 ne-a oferit date asupra acestui proces — văzut ca o sensibilă trecere de la o *poezie senzuală*, expresie a unei observaţii senzoriale participative, la o *poezie participativă* care înseamnă împărtăşire a durerilor şi bucuriilor omului.

Am distins, astfel, trei stadii evolutive[1]; primul este poezia — prezentare a unei lumi percepută prin simţuri, poezia observaţiei naturii, în care poetul romantic îşi refuză dreptul de a înfăţişa durerea, moartea, dispariţia. Acestui stadiu îi aparţin poeziile scrise la Hampstead Heath între 1816 şi 1817 (*I Stood Tip-Toe* „Stăteam"; *Sleep and Poetry* „Somn şi poezie"; *Endymion* etc.). Odele scrise în mai 1819 se constituie în cea de-a doua etapă, acceptare a trecerii, a lipsei de permanenţă, a dispariţiei ca parte integrantă a vieţii şi continuităţii sale. Odele reprezintă un mijloc de împăcare a frumuseţii lumii cu fragilitatea şi scurgerea timpului. Poemele *Hyperion* şi *Căderea lui Hyperion* (aug.-sept. 1819) corespund celui de al treilea stadiu evolutiv, în esenţă o maturizare a sentimentului în raport cu gîndirea. Poezia sa devine astfel o reflectare a unei profunde meditaţii asupra vieţii, asupra cunoaşterii. Dacă, la începutul carierei literare, Keats concepea desăvîrşirea oricărei arte drept „puterea de a face să dispară toate lucrurile neplăcute"[2], acum ea este văzută ca putere de a înfrunta cu curaj trecerea.

Studiul de faţă se opreşte asupra poeziei observaţiei naturii, cu intenţia de a stabili modalitatea în care poetul se exprimă pe sine, omul simţurilor şi al senzaţiilor, modalitate din care Keats a făcut o tehnică ale cărei elemente le vom întîlni într-o formă superioară şi în poeziile scrise în august-septembrie 1819. Orice presupunere în legătură cu posibila perfecţionare a acestei tehnici, în cazul în care poetul ar fi trăit, este nefertilă. Un singur lucru este cert: este un element care face din Keats un poet unic în veacul său şi punct de referinţă pentru poezia în care observaţia devine expresia unei stări de spirit.

Tratarea problemei presupune încă de la început clarificarea conţinutului pe care Keats îl dădea senzaţiei, precum şi precizări în legătură cu natura deosebit de senzuală şi sensibilitatea extremă a poetu-

---

[1] Sanda Cernea, *Keats: The Poetri of Knowledge*, în volumul *Tendinţe moderne în studiul limbii şi literaturii engleze şi americane*, Institutul de învăţămînt superior Sibiu, aprilie 1980.

[2] John Keats, *Poems and Selected Letters*, Bantam Books, New York, 1962, p. 408, *Letter to Tom and George Keats*.

lui. S-a pornit de la premisa că *elementele de biografie* pot informa suplimentar. Un prim element ar fi *copilăria*. La o vîrstă fragedă, orice șoc are un efect puternic asupra celui care îl încearcă. Șocul, în copilăria lui Keats, a fost determinat de moartea tatălui, recăsătoria mamei și moartea acesteia — evenimente petrecute într-un interval scurt de timp. Rezultatul a șase ani de experiențe triste îl lasă cu sentimentul că soarta este împotriva sa și cu un sentiment de nesiguranță care l-a urmărit întreaga viață[3]. Este punctul de plecare al încercărilor sale de a găsi ceva sigur și solid cu care să poată lupta împotriva schimbării și morții, prin care să împace frumusețea lumii cu caracterul ei efemer. De aceea, pentru Keats, *lumea percepută prin simțuri* se va constitui într-un mod de a trăi imediat.

Contactul nemijlocit cu științele biologice în timpul studiilor medicale este a doua experiență pe care o găsim hotărîtoare în viața poetului. Spitalul devine pentru Keats un prilej de observație a proceselor complicate și subtile care înseamnă viața, precum și un perfect mediu de observare a naturii, pînă în cele mai mici amănunte. Este locul în care, mai presus de orice, Keats înțelege importanța detaliului cu care se deprinde.

Poezia primei etape evolutive, a observației naturii, este expresia și produsul răspunsului viu al poetului, prin impresii senzoriale, la stimulii proveniți din mediul înconjurător, aceasta presupunînd, desigur, o anume înclinație spre observația sensibilă a detaliului. După I. A. Richards[4], Keats face parte din categoria indivizilor sensibili sau intuitivi, categorie al cărei răspuns la stimuli exteriori este imediată și are drept efect un sentiment de accentuată *identificare* cu observația contemplației. În acest caz, acumularea de impresii are drept rezultat experiența unor lucruri concrete, definite[5]. Ca urmare, poezia observației naturii scrisă de Keats impresionează prin încercarea de a traduce în cuvinte această experiență, de a traduce senzațiile în cuvinte. Pentru poet, „senzația" dobîndește însă dimensiuni suplimentare. Senzația, ca formă de reflectare nemijlocită a obiectelor și fenomenelor lumii obiective, ca urmare a acțiunii lor asupra organelor de simț, precum și percepțiile reprezintă izvorul inițial al tuturor cunoștințelor noastre despre realitate, singurul canal prin care sîntem legați nemijlocit de aceasta. În aceste condiții, senzația oferă poetului prilejul unor trăiri imediate, directe, complete prin diversitatea impresiilor senzoriale, culese din lumea înconjurătoare. Trăirea nu se fundamentează însă neapărat pe o experiență concretă și nu are drept punct de plecare numai senzația, ci și *reprezentarea* sau imaginea senzorială a obiectelor realității în absența acestora. Ea creează în procesul *imaginației*, pe baza unor elemente date de experiența anterioară, imaginea unor obiecte inexistente. Pe de altă parte, ea face să vibreze impresiile acumulate, retrezind o senzație înmagazinată pentru a-și juca rolul. De aceea, pentru Keats,

---

[3] Robert Gittings, *John Keats*, Heineman Educational, London, 1970.
[4] I. A. Richards, *Principii de critică literară*, București, 1974.
[5] *Ibidem*, p. 108.

reala trăire nu înseamnă doar senzaţie, ci senzaţia sporită de imaginaţie. Cuvîntul devine expresie a trăirii senzoriale, iar poetul transformă observaţia în ceva solid, tangibil, în mîna care, transformă în cupă, „soarbe vigoarea, sănătatea bujorilor rotaţi"[6] *(Then glut thy sorrow / . . . / on the* **wealth** *of* **globed** *peonies).*

Simţul văzului, auzului, mirosului, gustului, pipăitului, simţul termic şi simţul static conlucrează, se *întrepătrund*, imaginea devenind o participare simţită organic, iar obiectul contemplaţiei o totalitate. William Jackson Bate[7] citează o afirmaţie făcută de Keats într-una din scrisori prin care acesta îşi declară uşurinţa cu care se poate transpune într-o minge de biliard, spre exemplu, putîndu-şi imagina şi simţi deodată rotunjimea, netezimea, volubilitatea şi rapiditatea mişcării acesteia. Comentînd afirmaţia lui Keats, Bate o numeşte „posibilitatea de a concentra diferitele calităţi ale obiectului într-o singură percepţie, al cărei principal scop nu este *substituirea,* ci redarea unui simţ prin altul, pentru a da profunzime imaginii"[8]. Culoarea, sunetul, mirosul se întrepătrund şi se substituie. Produsul substituirii nu este însă o imagine simbol, ci numai o *imagine concentrată* sau imagine simbolică prin profunzime.

Observaţia minuţioasă se concentrează asupra naturii, aşa cum o cunoaştem din grădinile din Hampstead Heath, o natură luxuriantă plină de sevă şi de verde. Aceasta presupune o sensibilitate neobişnuită a simţurilor superioare: văzul şi auzul. În cazul acestora, senzaţiile pe care le produc sînt mult mai neutre şi mai indiferente decît cele produse de celelalte simţuri. Ele duc la contemplare şi nu la trăire, nu duc la o participare simţită organic. De aceea nu există imagine vizuală în poezia de început a lui Keats care să nu trădeze predilecţia pentru calităţile tactile sau olfactive ale obiectului descris. Spre exemplu, în poemul scris în 1816, *Stăteam* (I Stoop Tip-Toe), liniştea naturii de dinainte de răsăritul soarelui, brilianta dimineaţă de mai este redată folosind calităţile tactile, dar şi viziunile prin metaforă, inspirate de contactul cu roua rece şi strălucitoare ca stelele: „Stăteam, pe vîrfuri, pe un deluşor / Aerul era răcoros şi atît de liniştit / . . . încît bobocii / Nu-şi pierduseră *diademele de stele* / Culese din suspinul timpuriu al dimineţii" *(I stood tip-toe upon a little hill / The air was cooling and so very still / That the sweet buds . . . / . . . / Had not yet lost those* **starry diadems** */ Caught from the early subbing of the morn [. . .]*[9]*).*

Afirmam anterior că poetul şi-a constituit o tehnică specifică de observare a naturii, tehnică al cărei principiu fundamental este *sinestezia,* adică inter-relaţia, conlucrarea şi contopirea unui număr de impresii senzoriale. Acest proces are drept efect obiectul văzut ca *totalitate.* Putem distinge trei modalităţi deosebite prin care Keats ajunge să-şi contureze sistemul. Într-o primă etapă, în două sau trei versuri,

---

[6] John Keats, *op. cit., Odă melancoliei,* p. 86.
[7] W. J. Bate, *From Classic to Romantic,* New York, 1961.
[8] I. A. Richards, *op. cit.,* p. 101.
[9] John Keats, *op. cit.,* p. 17 (versurile 1—3; 6—7).

poetul sugerează o imagine în care vizualul se întregeşte prin auditiv, tactil, olfativ, termic; a doua modalitate corespunde unei concentrări, într-un singur vers, a esenţei imaginii printr-un *proces de dizolvare* sau de „distilare“, cum l-a numit Ridley[10]; a treia modalitate corespunde transformării observaţiei în stare de spirit, asocierea şi contopirea anumitor impresii senzoriale depinzînd de aceasta.

Vom folosi spre exemplificare versuri din poemele *Stăteam* (I Stood Tip-Toe) — 1816, *Endymion* — 1817, *Hyperion* — 1818/1819 şi două dintre odele scrise în 1819, *Odă pentru Psyche* şi *Odă melancoliei.*

Poetul a început prin a simţi nevoia unor trăiri senzoriale; o prezentare concretă a unor detalii observate în natură l-a dus la „vizualizarea“ sunetului. Aceasta a presupus în primul rînd o preocupare pentru găsirea cuvîntului sau cuvintelor care l-ar putea reda şi un adevărat dar al limbii, dovedit cu prisosinţă în *Stăteam* (I Stoop Tip-Toe): „Dac-aş fi într-un astfel de loc cu siguranţă m-aş ruga / Ca nimic mai dulce să nu-mi abată gîndurile / Decît *foşnetul molcom* al rochiei de fată / *Culcînd* la pămînt păpădia / Decît *muzica uşoară* a picioarelor ei sprintene / *Mîngîind* în mers trifoiul“ *(Were I in such a place I sure should prey / That naught less sweet might call my troughts away, / Than the* **soft rustle** *of a maiden gown /* **Fanning** away *the dandelion's* down / *Than the* **light music** *of her nimble toes / Patting against the sorrel as she goes*[11]*)*.

„Soft rustle“ (foşnet molcom) şi „light music“ (muzică uşoară) produc efecte auditive, dar în timp ce prima imagine se finalizează într-o imagine vizuală prin folosirea verbului (a vîntura) *to fan away* în conjuncţie cu adverbul *down* (jos, la pămînt) („Fanning away the dandelion's down“), cea de a doua imagine îşi dublează caracterul auditiv prin posibilităţile de interpretare ale verbului „to pat“ (a mîngîia, a turti, plesnitură); „piciorul mîngîie trifoiul în mers“ sau „piciorul zdrobeşte trifoiul“ ale cărui frunze cărnoase şi suculente sînt cauza „muzicii uşoare“ a paşilor.

În aceeaşi poezie am întîlnit o imagine asemănătoare, dar mai concentrată prin folosirea comparaţiei: „[...] se aude un *pîrîiaş* cu apă limpede / Susurînd sălbatic fiicelor lui / *Clopoţei* albaştri, răspîndiţi [...]“ ([...] *is heard a spring head of* **clear** *waters* / **Babbling** *so widly of the lovely danghters / The spreading* bluebelis [...][12]).

Sunetul apei este „vizualizat“ prin sugerarea înrudirii cu clopoţeii ca *formă* şi implicit sunet, (bell-clopoţel), *culoare* (blue) albastră şi *dispunerea în spaţiu* (spreading); imaginea solicită trei analizatori: vizual (blue), auditiv (bluebells, babbling) şi tactil (spreading bluebell).

Treapta a doua a „procesului de distilare“ a observaţiei se constituie în *concentrarea* esenţei imaginii într-un singur vers prin abilitatea de a aduce în obiectiv mai multe impresii senzoriale produse de

---

[10] M. R. Ridley, *Keats's Kraftsmanship: A Study of Poetic Development*, Clarendon Press, Oxford, 1933.

[11] John Keats, *op. cit.*, p. 19 (versurile 93—98).

[12] *Ibidem*, p. 18 (versurile 41—43).

un obiect, de a le dizolva și transpune într-o *singură imagine*, un fel de imagine caleidoscop: „Un tufiș cu flori de mai roind de albine /.../ cu iarba verde crescînd în jurul rădăcinilor pentru a le păstra / *umede, reci* și *verzi*" *(A bush of May flowers with the bees abont them /.../ And let long grass grow round the roots to keep them /* **Moist, cool** *and* **green**[13]).

Imaginea florilor de mai — și, prin extrapolare, anotimpul însuși — este redată prin efectul tactil (moist), termic (cool) și vizual (green), pe care îl produce contactul vizual cu floarea.

În *Hyperion*, asocieri termice (coolness) și auditive (soft), traduc în cuvinte mirosul proaspăt al trandafirului aflat în plină maturitate: „Și ca un trandafir cu *rumenă* culoare și cu *formă* / Cu *molcomă mireasmă, răcoare* pentru ochi" *(And like a rose in* **vermeil** *tind and* **shape / In fragrance soft** *and* **coolness** *to the eye*[14]).

Posibilitățile de interpretare ale adjectivului „soft" (molcom — despre sunet; dulce — despre vînt) motivează provocarea unor impresii senzoriale termice (coolness to the eye — răcoare pentru ochi). Parfumul este răcoare pentru ochi asemenea unei adieri de vînt pentru întreaga ființă. În ceea ce privește impresia senzorială auditivă „fragrance soft", aceasta se contopește cu cea olfactivă și vizuală pentru a reda obiectul contemplației — trandafirul. De remarcat este și faptul că poetul a asociat întotdeauna florile cu tăcerea și liniștea. De data aceasta se sugerează și ideea maturității *(rumenă formă*, cu posibilitățile de interpretare a adjectivului *rumen* — roșu, copt, matur). Într-o scrisoare din 1818[15], Keats compara poezia bună cu florile ascunse și tăcute care îți intră în suflet fără să-l sperie, fără să-l surprindă. O imagine similară celei comentate anterior am găsit și în *Odă pentru Psyche:* „În mijlocul florilor *tăcute*, cu rădăcini *reci* și ochi *mirositori* / Albastre, argintii și îmbobocite" *(Mid hush'd,* **cool-rooted** *flowers* **fragrant-eyed** *Blue, silver-white and* budded [...][16]).

În accepțiunea lui John Stuard Mill[17], John Keats aparține categoriei poeților prin natură pentru care „emoțiile puternice își creează propriile lor tipuri de asocieri între gînduri și imagini"[18]. Un astfel de poet are puterea de a comunica impresia unei trăiri reale, a unui prezent imediat. Așa cum am arătat pînă acum, aceasta se realizează prin *distilarea observației* care însă nu se constituie într-o ultimă etapă evolutivă, ci într-una intermediară și va conduce în final înspre o observație condensată într-o imagine sugestivă ce exprimă o stare de spirit. În acest caz observația depășește uneori cadrul naturii. În *Endymion* impresii senzoriale, tactile și olfative sînt neașteptat asociate pentru a exprima uitarea de sine, îmbătarea simțurilor în mijlocul unei

[13] John Keats, *op. cit.*, p. 17, (versurile 32—33).
[14] John Keats, *op. cit.*, *Hyperion*, Book I, p. 217, (versurile 209—210).
[15] John Keats, *op. cit.*, *Letter to J. H. Reynolds*, p. 417.
[16] John Keats, *op. cit.*, p. 78.
[17] John Stuard Mill, *The Two Kinds of Poetry*, apud Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie*, București, 1972, p. 38.
[18] Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 39.

naturi luxuriante: „[...] şi tu te-ai mulţumi s-alegi cel mai bogat (loc) / Unde în nopţile de vară vom avea o *pernă de miazme*" ([...] *and thou shouldst please / Thyself to choose the richest (place), where we might / Be* **incense — pillow'd** *every summer night*[19]).

În acelaşi poem frumuseţea întruchipată de tinereţe solicită buzelor însuşiri ale analizatorului vizual: „[...] în sfîrşit el soarbe [...] Atingerea cu *buze orbite* mîna-i înstelată" ([...] *at last drinks / Touching with dazzled lips her starlinght hand*[20]).

Spaima provocată de rătăcirea pe ţărmuri bănuite a fi înfricoşătoare se transmite naturii, asociindu-se culoarea stacojie: „... trandafirul rumen înflorise / În stacojiu îngrozitor" *(The vermeil rose had blown / In frightful scarlet*[21]).

Aceste imagini ţin fără îndoială de o capacitate de înţelegere complexă a lumii înconjurătoare, dar mai presus de aceasta, de capacitatea de a reda în cuvinte această înţelegere.

Sensibil, cu o imaginaţie în stare de a reda impresii care întruchipează un adevărat mod de a vedea viaţa, poetul şi-a constituit în planul expresiei o modalitate specifică cu ajutorul căreia priveşte şi redă lumea ca totalitate.

JOHN KEATS: THE TECHNIQUE OF NATURE'S OBSERVATION

(Summary)

The study on John Keat's poetry of nature is meant to inquire into a world perceived by senses and also to state a particular method or *technique* (based on *synaesthesia*) conceived, by the poet, to deeply ponder on life, nature included. Consequently, his poems may be considered as *images* in which the object emerges as a *totality.* Such an endeavour as ours might help as well the student of Keat's poetry and the one who tries his hand in translating his poems.

---

[19] John Keats, *op. cit.*, p. 145 (versurile 997—999).
[20] *Ibidem*, p. 182 (versul 419).
[21] *Ibidem*, p. 114 (versurile 696—697).
[22] În *Lamia* (versul 154): *stacojiu* este asociat al durerii, chinului: „...Se zvîrcolea zguduită de o *durere stacojie*" (She writh'd about, convuls'd in *scarlet pain*...).

STUDIA UNIV. BABEŞ—BOLYAI, PHILOLOGIA, XXVII, 1, 1982

PROBLEME DE LEXICOLOGIE. CUVINTE DE ORIGINE ENGLEZĂ ÎN LIMBA RUSĂ

I. T. STAN

Începutul contactelor directe dintre Rusia şi Anglia trebuie căutat în secolul al XVI-lea, cînd o corabie a regelui Eduard al IV-lea a ancorat în golful Sf. Nicolae de la gurile Dvinei. Căpitanul corabiei se pare că a fost bine primit de Ivan al IV-lea, de vreme ce a rămas în Rusia aproximativ un an, avînd misiunea de a prospecta noi pieţe pentru mărfurile englezeşti.

Interesul Angliei în comerţul cu Rusia trebuie să fi fost mare, în această perioadă creîndu-se şi o companie „Moscova" a negustorilor englezi. (În arhiva acestei companii s-au găsit unele date preţioase despre statul moscovit din sec. al XVI-lea.) Englezii exportau în Rusia halebarde, pistoale, instrumente muzicale, bijuterii, veselă, produse farmaceutice etc. Ţarul Rusiei a dat negustorilor englezi un fel de diplome pe baza cărora li se permitea să rămînă în Rusia şi să facă negoţ pe pămînt rusesc. Privilegii aparte se pare că au avut şi o serie de medici, meseriaşi şi căutători de metale preţioase.

Odată cu dezvoltarea comerţului, între cele două ţări se stabilesc şi legături politice şi diplomatice destul de strînse, pînă pe la mijlocul sec. al XVII-lea, cînd relaţiile acestora se înrăutăţesc brusc ca urmare a ucazului dat de ţarul Alexei Mihailovici prin care englezii erau alungaţi din Rusia, avînd acces doar în portul Arhangelsk.

De mare importanţă în relaţiile ruso-engleze este epoca lui Petru I, cînd Rusia stabileşte legături strînse cu aproape toate ţările europene. Este epoca colaborării în domeniul învăţămîntului, al culturii, al artei militare şi maritim. Se acordă atenţie studierii limbilor străine, o serie de tineri fiind trimişi în Anglia să înveţe engleza, dar şi probleme militare, de inginerie şi, mai ales, construcţia de vapoare. Petru însuşi merge în anul 1698 la Londra, de unde, la reîntoarcere, ia cu sine matematicieni, ingineri, diferiţi meşteri. Mulţi membri ai ambasadei Rusiei, care au rămas mai mult timp la Londra, cunoşteau bine limba engleză, unii dintre aceştia interesîndu-se şi de literatura engleză.

În epoca lui Petru I au intrat în limba rusă, din diferite limbi europene, printre care, desigur, şi din engleză, aproximativ trei mii de cuvinte. Cele englezeşti sînt în majoritate din sfera maritimă, comerţ, titluri şi funcţii, denumiri ale unor obiecte specifice etc.

Pe parcursul secolului al XVIII-lea se constată continuarea pătrunderii cuvintelor englezeşti în limba rusă. Pe lîngă legăturile de stat, guvernamentale, tot mai mulţi tineri ruşi studiază în colegiile englezeşti.

Către sfîrşitul secolului al XVIII-lea ia fiinţă în Rusia o asociaţie de traducători specializaţi în limba engleză, iar ca urmare va creşte

numărul cărţilor traduse nemijlocit din engleză (domeniul agricol, religie, istorie, modă, drept, modul de viaţă englezesc).

Prestigiul internaţional al Angliei creşte vertiginos la începutul secolului al XIX-lea. După înfrîngerea lui Napoleon, englezii cuceresc întîietatea în domeniul comerţului şi creşte potenţialul Angliei din punct de vedere economic, politic şi militar. Avînd şi un mare număr de colonii, Anglia dezvoltă intens industria (în special textilă şi grea), ceea ce determină înflorirea ştiinţei şi tehnicii.

În presa rusească apar tot mai frecvent articole despre realizările din Anglia (inventarea primului motor, locomotiva lui Stephenson etc.), ceea ce are ca rezultat pătrunderea mai multor cuvinte englezeşti în limba rusă. Întorcîndu-se din călătoriile făcute în Anglia, tot mai mulţi ruşi descriu domenii ale vieţii economice, politice şi sociale. Sînt utilizaţi mulţi termeni englezeşti în aceste descrieri.

Un deosebit interes se manifestă în această perioadă şi faţă de literatura engleză (Shakespeare, Byron, W. Scott, F. Cooper, Ch. Dickens), ceea ce îl determină pe un critic literar rus să afirme că aproape tot s-a tradus din literatura engleză.

Începînd cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea scade, oarecum, interesul faţă de Anglia, dar cuvinte englezeşti vor continua să pătrundă în limba rusă pînă în zilele noastre.

Într-un dicţionar din anii 1803—1806, editat la Petersburg, sînt date peste 120 de anglicisme în limba rusă, referitoare la sistemul monetar (*pens, funt, sterling, šiling, gineja)*, la măsurători şi cîntărire (*akrem, galenok, pol', span, kvarter, tiers, faton* etc.), la băuturi şi mîncăruri englezeşti (*bifssteks, džin, porter, punš, rum, rostbif, puding* etc.), la modul de adresare (*miss, mister, ladi(ledi), lord, milord, baronet* etc.).

În alt dicţionar din anii 1863—1864 se află 116 cuvinte de origine engleză, pentru prima dată apărînd aproape 80 de cuvinte, majoritatea lor fiind din domeniul religiei, politicii, filozofiei, istoriei (*verdikt, miting, spiker, kooperator, metodisty, polismen, utopist, berkleizm, puritanin* etc.) şi al ştiinţei şi tehnicii (*monitor, dal'tonizm, derrik, revol'ver, kerosin, refrižerator* etc.).

În limba rusă literară contemporană au intrat peste şase sute de cuvinte de origine engleză care pot fi reliefate pe baza următoarelor principii:

1) semantic: *bjudžet, skver, pioner, metodist, porter, jumor, džinsy, klipsy, nejlon, smog* etc.;

2) istorico-semantic:

a) cuvinte englezeşti propriu-zise şi derivatele lor pe teren englezesc, din care fac parte cuvintele, rădăcinile sau morfemele existente în engleză din timpuri străvechi: *ledi, lord, fut, klub, soveren, sterling, pens, vist, bifšteks, rostbif, tramvaj, kemping, karting* precum şi numele proprii devenite comune în engleză: *bojkot, vokzal, žokej, grog, chuligan, gulliver, liliput, frenč;*

b) cuvinte care au fost împrumutate de limba engleză în diferite epoci şi din diferite limbi care, pe teren englezesc, şi-au schimbat sensul. Cu acest sens nou s-au răspîndit în alte limbi, printre care şi în limba rusă. În această categorie intră cuvintele create pe teren englezesc din elemente latine, de exemplu: *vul'garnyj, skver, jumor, pioner, sport, tennis, ček, dinozavr, skarlatina, panorama, lokomotiv, telefon, teletajp.*

Limba engleză a jucat un mare rol în schimbarea sensului unor cuvinte din fondul greco-latin şi în pătrunderea acestora în rusă într-o perioadă timpurie (sec. XVI—XVII), cînd relaţiile ruso-engleze erau mult mai strînse decît, de exemplu, cele ruso-franceze sau ruso-germane.

Prin intermediul limbii engleze au fost răspîndite în rusă o serie de cuvinte aşa-zise exotice, ca: *bungalo, kofe, kanoe, džungli, alligator, al'batros, toboggan* etc.

Avînd în vedere sfera de utilizare, cuvintele ruseşti de origine engleză pot fi împărţite în următoarele categorii:

1) *lexicul maritim: avral, bot, brig, kater, tanker, tral, šchuna, jachta, jacht-klub, kart, matelot, mičman, spardek* etc.;

2) *lexicul sportiv: futbol, basketbol, chokkej, tennis, boks, ring, čempion, sportsmen, sport, sparring, ajsing, regbi, p'eksy, ping-pong, spinning, butsy, autsajder, biatlon, karting, pressing, ralli, stopper, matč, dribling* etc.;

3) *lexicul tehnic şi de transport: vokzal, radar, tank, bljuming, kontejner, bul'dozer, detektor, traktor, kombajn, konvejer, tramvaj, trollejbus, ekspress, vagon, kauper, stjuardessa, tranzistor, kemping, skuter, skrap, sljab, sljabing, servis, spidometr, tjubing, teletajp, televizor, tandem, stend, pikap, detektor, skreper* etc.;

4) *lexicul social-politic: miting, lider, bojkot, klub, bum, lokaut, bill', aparteid, eskalacija, pioner, interv'ju, pamflet, demping, fol'klor, kovboj, sketč, rejd, supermen, smog, bitnik, striptiz, rokk-n-roll, chula-chup, tvist, bugi-vugi, kidneping, chobbi, šou, seks, uik-end, abolicionist, snob, sleng* etc.;

5) *lexicul care reflectă modul de viaţă: sviter, pulover, džemper, gamak, bifšteks, rostbif, keks, flanel', viski, vist, choll, skver, komfort, klumba, lift, funt, punš, bar, džentl'men* etc.

Analizînd structura morfologică a cuvintelor ruseşti de origine engleză, vom constata că acestea se pot încadra în patru grupe:

1) cuvinte nederivate în engleză şi intrate ca atare şi în rusă: *ring, lord, bolt, gol'f, part, pak, per, punš, rom, rod, vist, boks, sport, viski, vatt, džaz, dog, grog* etc.;

2) cuvinte compuse atît în engleză, cît şi în rusă: *uik-end, lord-kiper, mjuzik-choll, pel'-mel', pik-poket, rokk-n-roll, ping-pong, romni-marš* etc.;

3) cuvinte compuse în engleză, dar nesimţite ca atare în limba rusă: *bifšteks, pidžak, futbol, volejbol, basketbol, vokzal, rostbif, tramvaj, redingot, avral, sportsmen, fol'klor, kavboj, pulover, trollejbus, paketbot* etc.;

4) cuvinte în care se recunosc afixele englezești, dar ele (afixele) sînt adaptate limbii ruse: *kolledž (-age), standart (-art), žokej (-ey), miting (-ing), lejborist (-ist), sportsmen (-men), parlament (-ment), dissidenty (dis-), import (im-), eksport (ex-)* etc.

În ce privește categoria de *număr* a cuvintelor rusești de origine engleză, remarcăm trei cazuri:

1) cuvinte care au atît forme de singular, cît și forme de plural: *džentl'men, sportsmen, miting, džemper, planšir, matč, tramvaj, klub, lider, vagon, telefon* etc.;

2) cuvinte *singularia tantum:basketbol, futbol, volejbol, boks, boston, gol'f, miss, ser, mister, vist, chokkej, jumor, rom, džin, viski, bekon, brendi, splin, sentimentalizm, bajronizm, aljuminij, fol'klor* etc.;

3) cuvinte *pluralia tantum: džungli, trusy, šorty, džinsy, konservy, mokassiny, butsy* etc.

Cele mai uzuale cuvinte rusești de origine engleză sînt următoarele: *avral, agnosticism, adventist, adres, alligator, al'batros, aljuminij, ammonij, anod, aparteid, asteroid, aut, autsajder, bajronizm, ballast, band, banka, baptizm, baptist, bar, bard, barij, basketbol, bebi, benzol, biznesmen, bifšteks, bill', blok, bljuming, bojkot, boks, bokser, boston, bot, brendi, brig, bum, bjudžet, bul'dog, bul'dozer, bumerang, vagon, vazelin, vatt, vater, vel'bot, ventjljator, verdikt, vist, viski, vokzal, volapjuk, volejbol, vul'garnyj, gamak, gandikap, garmon', geodezist, gibbon, gol'f, gorilla, grog, dal'tonizm, darvinizm, deizm, demping, dendi, derbi, determinizm, defekt, detektor, džaz, džemper, džentl'men, džersi, džin, džoul', džungli, dingo, dinozavr, disspetčer, dog, dollar, doping, draga, drejver, ekspress, eskaljacija, žokej, žjuri, imperializm, import, interv'ju, kakadu, kanoe, kapital, kart, katod, kater, kauper, kaučuk, keks, kemping, kenguru, kerosin, kloun, klub, klumba, knop, kovboj, koks, kombajn, komp'juter, kol't, komfort, konvejer, kongress, kontejner, kooperacija, korner, kofe, kriket, lajner, ledi, lejboristy, lider, liliput, lift, lokaut, lokomotiv, lord, magazin, matelot, matč, menadžer, metodist, millenarij, milord, mineralist, miss, missis, mister, miting, mičman, mogilkane, mokassiny, monitor, mormony, motel', mustang, mer, mjuzik-choll, nokaut, n'ju, nonkonformist, ovenizm, oppozicija, orangutang, offis, paketbot, pamflet, panorama, paravan, park, parlament, patent, penni, pens, pidžak, piknik, pik-poket, pingvin, pinčer, pion, pioner, pled, pojnter, poker, polo, poni, poplin, port, porter, potassij, prezervativy, press, puding, punš, pulover, pell-mell, radar, radikal, revol'ver, redingot, rekord, rekorder, rel's, ring, robinzon, rom, rostbif, Sam (djadja Sam), sviter, sentimentalizm, servis, setter, siti, skal'p, sketč, skver, skuter, smog, smoking, spiker, spič, sport, sportsmen, standart, start, sterling, stop, ser, supermen, šchuna, tajm, tajfun, tandem, tank, tanker, tvist, televizor, telefon, teletajp, tennis, termoskop, test, toboggan, top, tost, traktor, tral, tramvaj, transport, trauler, tred-union, trener, tunnel', flirt, fokster'er, fol'klor, fonograf, funt, futbol, chobbi, chokkej, choll, chuligan, cent, cisterna, čartizm, ček, čempion, šampun', šerif, šilling, šou, šrapnel', štorm, ebonit, ekskavator, eksport, ekspress, elevator, jumor, janki, jard, jachta, jacht-klub.*

BIBLIOGRAFIE

1. Akulenko, V. V., *Suščestvuet li internacional'naja leksika?*, în VJA, 1961, 3, p. 60—68.
2. Arakin, V. D., *Sravnitel'naja tipologija anglijskogo i russkogo jazykov*, Leningrad, 1979.
3. Arkad'eva, E., *Iz istorii nekotorych zaimstvovannych slov v russkom jazyke*, în RJAŠk, 1974, 2, p. 106—110.
5. Aristova, V. M., *Anglo-russkie jazykovye kontakty*, Leningrad, 1978.
6. Bán, A., Todor-Prundar, C., *Limba rusă contemporană. Lexicologie*,
4. Achmanov O. S., *Očerki po obščej i russkoj leksikologii*, Moskva, 1957.
Cluj-Napoca, 1979 (litografiat).
7. Biržakova, E. E., Vojnova, L. A., Kutina, L. L., *Očerki po istoriceskoj leksikologii russkogo jazyka XVIII v. Jazykovye kontakty i zaimstvovanija*, Leningrad, 1972.
8. Bragina, A. A., *Neologizmy v russkom jazyke*, Moskva, 1973.
9. Gužva, E. K., *Sovremennyj russkij literaturnyj jazyk*, Kiev, 1978.
10. Kalinin, A. V., *Leksika russkogo jazyka*, Moskva, 1966.
11. Krysin, L. P., *Inojazyčnye slova v sovremennom russkom jazyke*, Moskva, 1968.
12. *Slovar' innostrannych slov*, Moskva, 1980.
13. *Sovremennyj russkij jazyk*. I. Pod redakciej D. E. Rozentalja, Moskva, 1976.
14. *Sovremennyj russkij jazyk*. Pod redakciej P. P. Šuby, Minsk, 1979.
15. Frone, G., *Ob anglijskich zaimstvovanijach v russkom jazyke*, în RJAŠk, 1968, 3, p. 76—78.
16. Šanskij, N. M., *Leksikologija sovremennogo russkogo jazyka*, Moskva, 1964.
17. Vascenco, Victor, *Dificultăţi ale lexicului rus. Elemente de semantică contrastivă*, Bucureşti, 1975.

ПРОБЛЕМЫ ЛЕКСИКОЛОГИИ. СЛОВА АНГЛИЙСКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

(Резюме)

После того как даёт некоторые данные об исторических связях между Россией и Англией, автор затрагивает вопрос о русских словах английского происхождения, выделяя их особенности. В конце статьи даются — главным образом для студентов, изучающих лексикологию русского языка — самые обычные из этих слов.

RECENZII

M i r c e a H o m o r o d e a n, **Vechea vatră a Sarmizegetusei în lumina toponimiei**, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980, 264 p.

Studiul monografic al toponimiei regiunii Sarmizegetusei, fosta capitală a Daciei, cuprinde materialul toponimic foarte bogat şi variat a 15 localităţi de pe valea Rîului Grădiştii (oraşul Orăştie şi satele Beriu, Bucium, Căstău, Costeşti, Costeşti-Deal, Grădiştea Muncelului, Ludeşti, Ludeşti-Deal, Luncani, Măgureni, Orăştioara de Jos, Orăştioara de Sus, Romos, Sereca). Acest material onomastic este studiat atît sincronic, cît şi diacronic, în măsura posibilităţilor existenţei documentelor istorice.

Lucrarea avînd un caracter aplicat, studiul lingvistic amănunţit (etimologic, semantic, dialectal, gramatical) al numelor topice se leagă insolubil de realităţile istorice, geografice, etnografice ale regiunii istorice cercetate. Această metodă de cercetare, bine cunoscută şi din alte lucrări ale autorului, se oglindeşte şi în titlurile celor cinci capitole ale monografiei: *Oamenii din partea locului; Evoluţia aşezărilor; Străvechi îndeletniciri; Mentalitatea geografică populară; Graiul.*

În primul capitol, *Oamenii din partea locului*, autorul arată că acest teritoriu, care odinioară reprezenta nucleul statului dac şi este locuit astăzi în marea majoritate de români, are aproape în întregime o reţea de microtoponime de origine românească, fie formate din apelative sau nume de persoane româneşti, fie, mai puţine la număr, derivate româneşti de la nume de locuri de altă origine.

De asemenea autorul studiază şi toponimele de origine slavă, maghiară şi germană, puţine la număr, existente pe teritoriul studiat, care dovedesc convieţuirea de-a lungul veacurilor dintre români şi alte populaţii.

În capitolul următor, *Evoluţia aşezărilor*, autorul depistează cu ajutorul toponimelor acel complex de factori care au contribuit la dezvoltarea localităţilor cercetate, aducînd astfel o contribuţie valoroasă la studierea reţelei rutiere tradiţionale locale. În lumina toponimiei se tratează vechea împărţire administrativă a teritoriului, apariţia şi dezvoltarea aşezărilor, rezultatele acestor investigaţii fiind adesea susţinute şi de argumente istorice, etnografice şi economice.

În capitolul *Străvechi îndeletniciri*, M. Homorodean ia în discuţie cîteva fapte privind unele ocupaţii tradiţionale, răspîndite la români în trecut, reflectate frecvent în toponimie, ca mineritul şi fabricarea cărbunelui de lemn.

Un capitol extrem de valoros, dezvoltat amănunţit şi meticulos din punct de vedere lingvistic, şi care prezintă un interes deosebit atît pentru geografi, cît şi pentru etnografi, se intitulează *Mentalitatea geografică populară*, adică „modul în care o anumită populaţie îşi reprezintă mediul geografic înconjurător şi, implicit, criteriile după care această populaţie denumeşte diversele locuri" (p. 117). Autorul clasifică toponimele în două categorii distincte: topografice şi mitologice. Toponimele topografice sînt analizate complex, iar la anexe multe dintre locurile denumite de aceste toponime sînt schiţate şi chiar pozate, ceea ce constituie un aport valoros la stabilirea însuşirilor esenţiale şi generale ale apelativelor, mai ales a acelora care astăzi şi-au pierdut sensul integral sau parţial, sau care au un sens dialectal, care nu coincide cu sensul literar, fixat în diferite dicţionare explicative. Totodată, schiţele menţionate au o importanţă şi pentru geografi în stabilirea precisă a unor tipologii de nume populare pentru anumite forme de relief, ca de pildă: ***chiceră, pisc, grui, măgură, tîmpu, cioacă, gurguleu, ţiclău, dîlmă, glimeie, prislop*** etc.

Toponimele cu caracter mitologic oferă informaţii preţioase în legătură cu vechea cultură materială şi spirituală a poporului. Este interesant şi meritoriu faptul că autorul, cunoscînd bine cultura şi civilizaţia altor popoare romanice, compară aceste toponime, reliefînd afinitatea acestora cu cele similare la popoare romanice, ceea ce trimite la substratul comun de civilizaţie şi cultură latină.

Ultimul capitol, *Graiul*, tratează în mod selectiv unele toponime și apelative topice din punct de vedere lexical, fonetic și gramatical. Un loc important îl ocupă modurile de derivare a toponimelor, sufixele folosite în acest scop.

În încheiere, putem constata că lucrarea lui M. Homorodean este prima monografie toponimică a unei regiuni, bine determinate geografic și istoric, în literatura de specialitate românească. Meritul deosebit al autorului constă în faptul că această monografie toponimică nu are numai un caracter pur lingvistic, ci ea este și o lucrare aplicată la faptele realității istorice, geografice, sociale și etnografice. S-ar putea obiecta un fapt de amănunt, lipsa unei (sau mai multor) hărți care ar fi cuprins exhaustiv plasarea în spațiu a tuturor toponimelor aflate pe aceste meleaguri străvechi.

Încă o dată relevăm valoarea deosebită științifică a lucrării lui M. Homorodean; această monografie, prin metoda sa de tratare a problemelor, cît și prin redactarea îngrijită și limbajul său accesibil, este o carte care se adresează nu numai filologilor, istoricilor, geograficilor și etnograficilor, dar și marelui public.

E. JANITSEK

Elena Dragoș, **Structuri narative la Liviu Rebreanu**, Editura științifică și enciclopedică, București, 1981, 232 p.

În *Structuri narative la Liviu Rebreanu*, Elena Dragoș își propune obținerea unui arhimodel (pe baza romanelor cu tematică socială, *Ion, Crăișorul Horia* și *Răscoala*) care să poată servi ulterior analizei unui roman de altă factură, romanul psihologic *Pădurea spînzuraților*.

Dintre modalitățile posibile de abordare a textului literar, autoarea a ales interpretarea semiotică a prozei artistice.

Cartea se structurează în mai multe părți.

Capitolul introductiv *(Cîteva probleme teoretice privind structurile narative)* prezintă, plecînd de la o vastă bibliografie, care îi include pe V. I. Propp, I. Lotman, R. Barthes, E. Benveniste, A. J. Greimas, T. Todorov, O. Ducrot, T. A. van Dijk, J. S. Petöfi etc., problemele de bază referitoare la analiza semiotică a textului literar. Este vorba despre cercetarea expresiei și a conținutului operei de artă, opera literară ca limbaj, opera literară ca semn, opera literară ca text. Un loc deosebit revine discutării aspectelor legate de text și narație, cu accent pe componentul pragmatic, ce include categoriile de persoană, mod, timp și aspect. În prezentarea componentului sintactic, accentul cade pe funcții și actanți ca elemente constitutive fundamentale ale gramaticii narative. Componentul semantic se referă la semnificația textului, fiind reperabil „la orice nivel al analizei narative" (p. 30).

Partea I a lucrării este intitulată *Logica acțiunilor și sintaxa personajelor* în **Ion, Crăișorul Horia** și **Răscoala.** Acest capitol constituie, de fapt, analiza planului structural global al romanelor, din care se desprind elementele arhimodelului căutat.

Sistemul de funcții comun celor trei romane cuprinde funcțiile dinamice (de modificare-ameliorare, de pedepsire, de participare, de comunicare și funcția psihică) și funcțiile statice reprezentate prin: a fi sărac (bogat) *(A)* și a fi fericit (nefericit) *(B)*.

Individualitatea fiecărui roman în parte se realizează prin funcția predominantă. Astfel, în *Ion* predomină „funcția psihică pe linie afectivă", iar în celelalte două romane, funcția de prejudiciere.

Ordinea spațială constituie un alt component al arhimodelului și vizează, în special, repetiția și simetria ca procedee tipice utilizate de L. Rebreanu în construirea romanelor sale.

Ordinea cauzală, predominantă în *Ion, Crăișorul Horia* și *Răscoala*, este rezultatul unei ordini cronologice „strict respectate, cu excepția retrospecțiilor narative datorate introducerii unui nou personaj" (p. 73).

Relația funcțiilor cu alte sisteme semiotice (de tipul opoziției natură-cultură) se relevă în realizarea modurilor, unde realul funcției de prejudiciere conduce la realitatea funcției de pedepsire, dar trecerea nu e deloc simplă, întrucît „funcția traversează obligativitatea naturii sau a culturii" (p. 85).

Organizarea actanțială din punctul de vedere al asemănării lor și al distribuției

este un alt element constitutiv al arhimodelului.

Partea a II-a a lucrării, numită *Analiza discursului*, „probează valabilitatea analizei anterioare“ atît la nivelul competenței, cît și la cel al performanței. În competența discursului romanelor, categoria timpului se manifestă eterogen, sesizîndu-se totuși „o anumită constanță de apariție a unor timpuri, acordate perfect cu metoda de prezentare și nu de narare a evenimentelor“ (p. 133). În ceea ce privește categoria aspectului sau viziunea, aceasta este una de detașare față de evenimentele relatate. Se relevă, de asemenea, relația viziunii cu categoria persoanei, cu cea a modului și cu cea a stilului, toate acestea conlucrînd la realizarea obiectivității limbajului.

Analiza performanței, la nivelul discursului, se bazează pe elementele semantice ale tropilor în relație cu funcțiile și actanții. Se demonstrează, astfel, transformarea funcțiilor stilistice în funcții cu valoare narativă (funcția simbolică, de premeditare, funcția psihologică etc.).

În finalul capitolului, autoarea prezintă, pe baza datelor analizei întreprinse, cîteva dintre caracteristicile idiolectului rebrenian.

În partea a III-a, *Pădurea spînzuraților — o confirmare?*, demonstrația și aplicarea metodei propuse anterior conduc la descoperirea aceluiași arhimodel în structura de adîncime a operei investigate. În structura de suprafață, sistemul paradigmatic cunoscut este respectat, iar tropii funcționează la fel ca în celelalte trei romane, analizate în prima parte a lucrării.

Structuri narative la Liviu Rebreanu susține și verifică ideea că descrierea și cunoașterea operelor literare au de cîștigat în obiectivitate și profunzime prin analiza lor din perspectiva semiotică.

Prin metoda utilizată și rezultatele la care ajunge, cercetarea Elenei Dragoș se impune ca o valoroasă și originală contribuție la studiul prozei literare cu ajutorul mijloacelor oferite de semiotică.

VICTORIA MOLDOVAN

Vasile Voia, **Novalis**, București, Editura Univers, 1981, 32 S.

Seit 1941 sind dem rumänischen Leser die *Hymnen an die Nacht*, seit 1969 weitere Gedichte von Novalis zugänglich; seine Romanansätze erschienen nach Abschluß dieses Buchs, die *Fragmente* blieben unübersetzt; gewichtigere Abhandlungen über Novalis waren bisher in rumänischer Sprache kaum zu verzeichnen. Durch diese Rezeptionslage waren popularisierende Zielsetzungen und monographischer Zuschnitt des vorliegenden Buchs ebenso vorprogrammiert, wie dem Anspruch, neue Denkrichtungen in die Debatte zu bringen, Bescheidenheitsgrenzen gesetzt waren. Was Voia dem rumänischen Leser mußte und zu bieten hat, ist die Summe aller heute als gesichert geltenden Erkenntnisse im Zusammenhang mit Novalis. Dem deutschen Leser vermittelt eine Zusammenfassung (S. 373—380) grundsätzlichen Einblick.

Grundlage des Buchs bilden ein biographischer Abriß (Kap. II) sowie umsichtige und — bis auf geringfügige Einzelheiten — auch differenzierte Werkauslegungen (*Frühe Lyrik*, Kap. IV; *Die Lehrlinge zu Sais*, Kap. V; *Hymnen an die Nacht* und *Geistliche Lieder*, Kap. VI; *Heinrich von Ofterdingen*, Kap. VII). Unmittelbarer Textbezug, zwischenwerkliche Querverweise und vergleichende Ausweitungen ergeben ein durch vorgefaßte Urteile unverstelltes Novalis-Bild. Nicht in gleichem Maße gilt das für die Kapitel IX—XI: In der Erörterung weltanschaulicher und kunsttheoretischer Fragen unterliegen die oft diffusen fragmentarischen Äußerungen eher einer auf ein Denksystem zielenden Glättung.

Werküberschreitenden Synthesebedürfnissen wird durch rezeptionsgeschichtliche und komparatistische Ausgriffe entgegengekommen. Während die Daten zur europäischen Zirkulation dieses Werks (Kap. III) gering bleiben und die exemplarischen Stoff- und Motivvergleiche (Kap. VIII, das Bergwerk bei Novalis, Tieck, Hoffmann, Hofmannsthal und Musil) sich eher in äußerlichem und konventionellem Rahmen bewegen, wird im abschließenden XIII. Kapitel (die Novalis-Rezeption in Rumänien) die Chance des eigenen Beitrags zur Novalis-Forschung nicht allein durch Stoffzuträge gut wahrgenommen.

Mit Skepsis dürfte man hingegen registrieren, daß auch diese sachgerecht angesetzte Monographie nicht ohne „Mythos“ auskommt. Kap. XII, ebenso der erste und letzte Abschnitt („Novalis

und der moderne Mythos"!), aber auch laufende Bemerkungen der andern Teile zielen darauf hin, Novalis als Stammvater der Symbolisten und Surrealisten auszuweisen und aufgrund reichlich zitierter theoretischer Äußerungen deutsche Romantik und europäische Moderne im Sinne Hugo Friedrichs in ein Folgeverhältnis zu rücken. Daß dabei die Historizität beider Phänomene auf der Strecke bleibt, liegt auf der Hand, wie überhaupt zu bemerken ist, daß das soziohistorische Umfeld — gemessen etwa an der Fülle genetischer Daten — eher zurückhaltend gezeichnet wird.

MICHAEL MARKEL

Aurel Trofin, An introduction to English Transformational Grammar, Centrul de multiplicare al Universității „Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca, 1980, 162 p.

Apărută sub formă de curs litografiat, lucrarea pe care o semnalăm aici este rezultatul unei cercetări laborioase, desfășurate pe parcursul unei îndelungate perioade de timp.

Meritul ei constă în primul rînd în prezentarea succintă a principalelor aspecte ale sintaxei limbii engleze, privite din perspectiva gramaticii generativ-transformaționale. Dîndu-i acest caracter sintetic, concentrat, autorul a avut în vedere că beneficiarii volumului sînt mai ales studenții filologi cu preocupări de anglistică, al căror timp de studiu este limitat. Precizăm însă că lucrarea, în această formă, se poate consulta cu folos de către toți cei interesați de metodele lingvistice moderne, aplicate la materialul concret al unei limbi.

Ţinînd seama de noutatea metodei de abordare, pentru marea majoritate a virtualilor cititori Aurel Trofin introduce un capitol de inițiere teoretică (Partea I). E prezentat aici un scurt istoric al gramaticii generative, după ce aceasta e delimitată de celelalte tipuri de gramatici, sînt clarificate cîteva din conceptele de bază ale metodei: competență, performanță, gramaticalitate, acceptabilitate, structură de adîncime, structură de suprafață etc.

Cum însă gramatica generativ-transformațională nu reprezintă o doctrină unitară, definitiv constituită, autorul a simțit nevoia să treacă în revistă cîteva din variantele cele mai cunoscute: modelul descris de Noam Chomsky în 1957, *(Syntactic Structures)*, modelul standard descris tot de Chomsky, în 1965 *(Aspects of the Theory Syntax)*, precum și diversele orientări post-chomskyene (v. Charles Fillmore, George Lakoff, James McCawley) etc.

Partea a doua reprezintă o aplicare a modelului standard la materialul concret oferit de limba engleză. După inventarierea principalelor tipuri de reguli de structură a frazei, transformaționale și lexicale, autorul descrie mecanismul de generare a propozițiilor nucleu. Sînt analizate, pe rînd, structura grupului verbal, a grupului nominal, a auxiliarului etc. Regulile de subcategorizare formează o altă secțiune a părții a doua, acestea fiind urmărite pe clase lexico-gramaticale (substantivul, verbul).

Un loc important în componentul transformațional al gramaticii îl ocupă mecanismul proceselor sintactice majore al englezei (pronominalizarea, relativizarea, complementizarea, coordonarea), descrise cu multă exactitate.

Acordînd importanța cuvenită aspectului didactic al volumuli, Aurel Trofin introduce, inspirat, la sfîrșitul fiecărui capitol, o serie de exerciții aplicative foarte utile. Aceasta permite studenților să-și verifice imediat cunoștințele teoretice asimilate și să le consolideze prin practică. În același scop, lucrarea cuprinde și un glosar al principalilor termeni utilizați.

Familiarizat în cel mai înalt grad cu metoda pentru care a optat, foarte bun cunoscător al materialului lingvistic la care o aplică, Aurel Trofin a realizat o lucrarea de elevată ținută științifică și de o indiscutabilă utilitate.

MARIANA GRUIȚĂ

Ileana Galea, Angela Ivaș, Irina Criveanu, Maria Voia, **A Handbook of English Verbal Idioms**, Universitatea „Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca, 1981, 480 p.

Un colectiv de cadre didactice din cadrul Catedrei de filologie germanică, sub coordonarea conf. dr. Ileana Galea, ne oferă un excelent instrument de lucru destinat studenților filologi (și nefilologi) pentru a fi folosit la orele de curs practic, precum și tuturor celor care au, în-

tr-un fel sau altul, tangentă cu limba engleză.

Deși se aseamănă ca formă de tratare și cuprinde unele expresii ce apar și în alte lucrări similare, volumul pe care îl prezentăm are o structură deosebită de celelalte și o aplicabilitate mult mai mare în procesul de învățămînt.

Volumul se deschide cu o prefață, în care autoarele, pe lîngă explicațiile de folosire care se dau în mod obișnuit în orice volum, prezintă cititorului structura grupului verbal folosit drept cuvînt titlu. Astfel, distingem trei grupe mari: 1) verbe urmate de particulă adverbială (a) tranzitive: *get smb. down* sau *get down smb.;* b) intranzitive: *get down);* 2) verbe urmate de particulă adverbială și prepoziție (a) tranzitive: *take smth. out on smb.* sau *take out smth. on smb.;* b) intranzitive: *face up to smth.);* 3) verbe urmate de prepoziție (a) tranzitive: *get smb. down smth.;* b) intranzitive: *get down smth.).*

Din punctul de vedere al aranjării articolelor de dicționar, s-a acceptat ordinea srict alfabetică a primului cuvînt. În felul acesta se ușurează sarcina celor care folosesc volumul. Expresiile-titlu sînt urmate de explicitarea sensului lor — în limba engleză — cu menționarea contextului de folosire. Pentru mai buna înțelegere a lor, fiecare structură verbală apare în unul sau mai multe exemple.

Noutatea pe care o aduce acest volum — și care îl face un fel de intermediar între dicționar și manual de curs practic — este introducerea exercițiilor în scopul însușirii cît mai rapide și corecte a structurilor verbale cuprinse în volum, autoarele au conceput — și după părerea noastră au procedat foarte bine — două modalități de aplicare practică: exerciții după fiecare capitol (adică după verbele cuprinse în cadrul unei litere) și exerciții recapitulative. Luate în ansamblu, cele două grupe de exerciții se aseamănă între ele și sînt după tiparul exercițiilor lexicale: alegerea verbului corespunzător, înlocuirea unui singur verb din text cu un grup verbal, precum și exerciții de traducere din și în engleză. Deși nu știrbește cu nimic meritul lucrării în ansamblu, valoarea practică a lucrării nu este pe deplin realizată deoarece nu este dat corespondentul românesc al idiomurilor engleze respective. În felul acesta, pentru efectuarea exercițiilor de traducere, cel care folosește acest volum trebuie să facă uz de alte dicționare.

Volumul se înscrie în parametrii calitativi ai lucrărilor de acest profil și lansarea lui pe plan național ar răsplăti nu numai efortul incontestabil merituos al autoarelor, ci ar acoperi și un gol în literatura de specialitate la noi.

AUREL TROFIN



I. P. Cluj, Municipiul Cluj-Napoca cda. nr. 3079/1982

În cel de al XXVII-lea an (1982) *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* apare în specialităţile:

matematică (4 fascicule)

fizică (2 fascicule)

chimie (2 fascicule)

geologie-geografie (2 fascicule)

biologie (2 fascicule)

filozofie (2 fascicule)

ştiinţe economice (2 fascicule)

ştiinţe juridice (2 fascicule)

istorie (2 fascicule)

filologie (2 fascicule)

На XXVII году издания (1982) *Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, выходит по следующим специальностям:

математика (4 выпуска)

физика (2 выпуска)

химия (2 выпуска)

геология-география (2 выпуска)

биология (2 выпуска)

философия (2 выпуска)

экономические науки (2 выпуска)

юридические науки (2 выпуска)

история (2 выпуска)

филология (2 выпуска)

Dans sa XXVII-e année (1982) *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* paraît dans les spécialités:

mathématiques (4 fascicules)

physique (2 fascicules)

chimie (2 fascicules)

géologie-géographie (2 fascicules)

biologie (2 fascicules)

philosophie (2 fascicules)

sciences économiques (2 fascicules)

sciences juridiques (2 fascicules)

histoire (2 fascicules)

philologie (2 fascicules)